

الإدراك العالمية

مجلة فصلية

تصدر عن اتحاد الكتاب العرب

باحثين

بصدد منهج علم الأدب

أورتيغا إي غاسيت

الحب عند ستندال

الوعي بوصفه مشكلة علم نفس السلوك فيغوتسكي

متين فنديجي. آنخل بويسا

مختارات شعرية

ماركيز. تشوبين. كابريثليان

قصص

ملف العدد

برتولت بريشت

طاهر بن جلون

الرحيل



مجلة الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق
العدد 133 شتاء 2008 السنة الثالثة والثلاثون

المدير المسؤول

أ. د. حسين جمعة

رئيس التحرير

غسان كامل ونوس

مدير التحرير

د. خليل الموسى

هيئة التحرير

أ. مروان حداد

أ. وفاء شوكت

د. ثائر ديوب

د. نبيل الحفار

د. شوكت يوسف

الإخراج الفني

أسمى الحوراني

الآداب العالمية مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب إلى المي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الأدب الإبداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الأدبي

اتحاد الكتاب العرب

دمشق - المزة - أوستراد - ص. ب: 3230
هاتف 6117240-6117241-6117242 البريد الإلكتروني
E-mail: unecriv@net.sy
aru@net.sy
الموقع الإلكتروني
<http://www.awu-dam.org>

المراسلات باسم رئيس التحرير

الاشتراك السنوي

أعضاء اتحاد الكتاب العرب	250 لس	
داخل القطر	300 لس	أفراد
	900 لس	مؤسسات
داخل الوطن العربي	600 لس أو 15 دولار	أفراد
	2000 لس أو 25 دولار	مؤسسات
خارج الوطن العربي	900 لس أو 20 دولار	أفراد
	2000 لس أو 40 دولار	مؤسسات
الدواير الرسمية داخل القطر	200 لس	
الدواير الرسمية في الوطن العربي	350 لس أو 20 دولار	
الدواير الرسمية خارج الوطن العربي	500 لس أو 25 دولار	

للتشر في الآداب العالمية

تأمل هيئة تحرير «الآداب العالمية» من السادة الأدباء والمتجمين الذين يرغبون بالنشر فيها
مراجعة الآتي:

- أن ترافق المادة المترجمة بالأصل الأجنبي الذي ترجمت عنه.
- أن تتم الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية التي كتب بها النص ما أمكن.
- أن يكتب اسم المؤلف الأجنبي وعنوان المادة والمراجع باللغة الإنجليزية أو باللغة الأصلية التي كتب بها النص.
- أن يقدم المترجم لمحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تكون المادة المقدمة للنشر مطبوعة على وجه واحد من كل ورقة.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.
- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في نهاية النص.
- لا تعاد المادة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.





مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com رابط بديل

تلك الفجوة !!

رئيس التحرير

في الحديث المباشر بين أي شخصين مختلفين لغة فجوة زمنية حتمية للترجمة، يتاخر الحوار بسبها، وتتأخر ردود الأفعال أيضاً. ويبدو الأمر مثيراً حين يكون في القول طرفة؛ إذ يبدو الضحك بعد فوات الأوان! يختلف الأمر أهمية وإثارة حين تكون المسألة المتناولة جدية، وتتضاعف المسؤلية حين يكون المتحاوران من ثقافتين مختلفتين، وهي الحال الأكثر فعالية؛ حيث الفائدة المرجوة أكبر.

إذا كان هنا ما يحدث في الحوار المباشر، فكيف هي الحال حين يكون الحوار غير مباشر؟! وكم ستطول فترة انتظار الفعل؛ ناهيك عن وصول رد الفعل المناسب! وما نتناوله هنا يتعلق بالقضايا الأدبية والثقافية؛ إذ يدور كلام كثير حول علاقتنا بما ينتجه الآخرون في شتى بقاع الأرض من ثقافات، ومدى تعرّفه وتفهمه واستيعابه والحديث فيه والتأثير به، واستطراداً: تطبيق بعض مفاهيمه أو مناهجه أو جميعها، إذا ما كان الأمر ظاهرة أدبية أو نظرية نقدية مثلاً. ويقال الكثير في وصول النظرية بمختلف عناصرها وتجلياتها، وأخذنا بها وتمثلنا إياها، بعد أن تكون قد أصبحت من الماضي في الوسط الذي أنتجها أو سادت فيه؛ بصرف النظر عن الحوار أو الجدل حول مدى صلاحيتها للتطبيق في أدبنا العربي قديمه وحده.

إن بقاء الموضوع في ساح الاحتمالات يمكن أن يجعل الزمن الفاصل بين حصول مهتم على المادة واقتناعه بجدواها وترجمتها ونشرها، ووصولها إلى متلقٍ مهتمًّ أيضاً يمتد عقوداً..!

في الوقت الذي قد لا تستمر في منيتها المدة هذه. وإذا أضفنا إلى ذلك التساؤل حول جودة الترجمة، ومدى فهم المترجم للنظرية، وقدرتة على تقديمها صالحة باللغة العربية، وتعذر التتحقق من ذلك لندرة الاحتمالات الأخرى، تصبح الحال أكثر متاهة وضياعاً.

ولا يتوقف الأمر على ذلك؛ بل يتناول القضايا التي لم تصل إلينا، والأسماء التي لم نتعرف إلى أصحابها، في الوقت الذي تتكرر فيه أسماء وأفكار ونظريات ومواضيع..

صحيح أن الأمر تغيير في الوقت الحاضر، بعد تزايد وسائل الاتصال وتنوّعها، وتسارع التواصل؛ لكن القلق يظل قائماً، وربما يأخذ اتجاهات جديدة تتعلق بالجدية والموضوعية والمتابعة من قبل المهتمين أو المتخصصين.

ومن المفترض أن يجعل الظروف الجديدة الفجوة بين حصول الظاهر ووصولها إلى المتلقى العربي تضيق أكثر فأكثر؛ فهل الأمر يبدو كذلك؟!

الكلام يطول ويتكرر حول الترجمة وعشواتيتها، وعدم وجود مؤسسات متخصصة وبرامج عمل متكاملة، والجهود الفردية والاهتمامات الشخصية والمناسبات التي تكاد تلخص أحوال الترجمة إلى العربية على حد اطلاعنا. إضافة إلى أن هواية الاهتمام بالأعلام، وبما هو مشهور أو معروف، أو ثبتت أهميته، ما تزال مغربية وسائدة ومرغوبة، حتى في أدبنا العربي؛ حيث يُتغافلُ عن أسماء وأعمال وإمكانيات حقيقة، ويُتجه إلى ما بات كثير التداول ومؤلفاً. وليت الملتفت إلى ذلك يقدم جديداً أو مفيداً، بعيداً عن النقل والتكرار!

إن أهمية الدوريات المختلفة، ولاسيما الثقافية منها، والتي تعنى بالآداب العالمية، كبيرة، وهي أسرع الطرق للتواصل في هذا المجال.

من هنا كان إلحاحنا وما يزال على تزويد هذه المجلة بما هو جديد أكثر.

ولا شك في أن الحاجة إلى الثقافة المعاصرة لا تكفيها دورية أو دوريات، لكنها تقدم ثراء لمتابع، وفائدة لمهتم، ومادة لدارس أو باحث...

وإن دور مثل هذه الدوريات لا يعني عن المهمة التي ينبغي أن تقوم بها مؤسسات متخصصة، ووسائل نشر وإعلام أكثر قرباً وتواصلاً وقدرة مادية وثقافية.. وهذا يخفف الفجوة الزمنية، وبالتالي المعرفية بين المنتج الأجنبي والمتلقي العربي؛ فمن الواضح أن هذه الفجوة ليست مقتصرة على الزمن فحسب، مع أهمية الزمن وقيمته؛ بل تتعدها لتأخذ أبعاداً ثقافية متنوعة، تغدو آثارها - في حال اتساع الفجوة وامتدادها مع قصور المشاركة الفاعلة - مدعوة للقلق والاكتئاب...!!

العالم واسع، ومستجداته وفيرة ومثيرة، ومن الضروري أن لا تأخذنا حوادثه الآتية المشتعلة، وقضاياها الملحة، بعيداً عن الاهتمام بالجوانب الثقافية التي تنموا ببطء، وتتراكم بطريقة مغايرة، وضرورة متابعتها ورصدها والحديث فيها ومناقشتها، وعدم انتظار مناسبة خاصة: جائزة ما، مشكلة أو فضيحة أو موت....، حتى يهتم بهذا الأديب أو ذاك، ويكتب عن الظاهرة هذه أو تلك، ويتحدث عن كتاب أو سواه؛ من دون الحاجة إلى تأكيد أهمية الثقافة والترجمة التي تشغل ركناً أساسياً فيها، لفهم العالم وقضاياها والمساهمة الإيجابية فيها، وبالتالي خدمة قضيانا والسعى لإنجازها اقتناعاً وإنقاضاً.

مع التأكيد أن إلتحاحنا على عناصر الثقافة المعاصرة لا يعني انتباها عن الثقافة المزمنة ومبديعها ونظرياتها ومظاهرها وإنجازاتها؛ بل يعني عدم الوقوف عندها فحسب، وعدم اقتصار المواد التي نترجمها ونشرها على ذلك فقط، مع ضرورة متابعة ترجمات وأبحاث تتضمن رؤى جديدة حيالها.

إنها دعوة مستمرة للاهتمام بهذا الجانب، ورفد «الأدب العالمية» بالمواد الجادة الحديثة، والمجلة مفتوحة الأفاق والأبواب والصفحات البحثية والإبداعية والراصدة لكل ما هو هام ومفید. ■

أ- الدراسات

- | | | |
|---|--|---|
| د. نوقل ن يوسف
ميخائيل باختين | بصدد منهج علم الأدب | ◎ |
| علي إبراهيم الأشقر
خوسيه اورتغا إي غاسيت | الحب عند ستبدال | ◎ |
| لـس فيفوتسيكي
د. بدر الدين عامود | في علم النفس الكلاسيكي: الوعي بوصفه مشكلة علم نفس السلوك | ◎ |
| عبد الفنى بارة | الهرميونطيقا والترجمة | ◎ |
| د سعيد نفيسى
ت. د. مصطفى بكور | في فلسفة التصوف الإيراني | ◎ |
| د.ممدوح أبو الوي | علم الجمال عند النقاد الروس | ◎ |



بصدق منهج علم الأدب

ميخائيل باختين

ت. د. نوافل نيوف

لا يكون مؤلف العمل الأدبي حاضراً إلا في العمل ككل، وليس له وجود في أي لحظة مجتزأة من هذا الكل، وأقلُّ حضور له يكون في المضمون المنفصل عن الكل، إنه حاضر في لحظة من العمل الأدبي غير قابلة للاجتزاء، يمتزج فيها المضمون والشكل على نحو لا ينفصّل. على أن علم الأدب غالباً ما يبحث عن المؤلف في المضمون المنفصل عن الكل، في المضمون الذي يتّبع لنا بسهولة أن نطابقه مع المؤلف بوصفه إنساناً ابنَ زمانٍ معينٍ، وسيرةً معينةً، ونظريةً إلى العالم معينة. وعلى هذا النحو تكاد تمتزج «صورة المؤلف» مع صورة إنسان حقيقي.

إن المؤلف الحقيقي لا يمكن أن يصبح صورة، ذلك أنه هو مبدعٌ كلٌّ صورة، وكلٌّ ما له صلة بالصورة في العمل الأدبي. لذا فإن ما يسمى بـ«صورة المؤلف» لا يمكن أن يكون إلا واحدة من صور العمل الأدبي المعنى (وفي الحقيقة، صورة من نوع خاص). إن الفنان كثيراً ما يصور نفسه في لوحة، ويرسم صورته الشخصية (أوتوبورترية). غير أنها لا نرى المؤلف في هذه الصورة الشخصية كما هو (إذ لا يمكن رؤيته)، وفي جميع الأحوال فإننا لا نراه فيها أكثر مما نراه في أي من أعماله الأخرى؛ إنه يكتشف أكثر ما يتكشف في لوحاته الأفضل. إن المؤلف - المبدع - لا يمكن أن يُخلق في المجال الذي يكون هو نفسه خالقه. إنه natura naturans وليس natura naturata. إننا لا نرى الخالق إلا في خلقه، وليس خارجه، بأي حال من الأحوال.

إن المؤلف وهو يخلق عمله الأدبي لا يتوجه به إلى عالم الأدب، ولا يتوقع فهماً خاصاً من منظور علم الأدب، ولا يسعى إلى تشكيل جماعة من علماء الأدب. إنه لا يدعو إلى وليمته الباذخة علماء الأدب.

إن علماء الأدب المعاصرين (البنيوين في معظمهم) يحددون في العادة مستمعاً محاياً للعمل الأدبي بوصفه يفهم كل شيء، مستمعاً مثالياً؛ هذا المستمع تحديداً هو ما يسلم به في العمل الأدبي. إنه، بالطبع، ليس مستمعاً إمبريقياً ولا تصوراً سيكولوجيًّا، ليس بسيرة المستمع في نفس المؤلف. إنه كيان مثالي مجرد. ويفاصله مؤلف مثالي مجرد مثله تماماً. في ضوء هذا الفهم، من حيث الجوهر، يكون المستمع المثالي انعكاساً مرآتياً للمؤلف، تكراراً له. إنه لا يستطيع الإتيان بشيء يخصه، بشيء جديد إلى العمل الأدبي المفهوم فهماً مثالياً، وإلى فكرة المؤلف الكاملة كاماً مثالياً. إنه موجود في زمان ومكان هما الزمان والمكان اللذان يوجد فيهما المؤلف نفسه، وبالأحرى هو، شأنه شأن المؤلف، خارج الزمان والمكان (مثل كل كيان مثالي مجرد)، ولذلك لا يمكن له أن يكون آخر (أو غريباً) بالنسبة للمؤلف، لا يمكن أن يكون له أي فائض يعرف بالآخرية. ولا يمكن أن يقوم بين المؤلف وهذا المستمع أي تعامل، ولا أي علاقات درامية فعالة، إذ إنهمما ليسا صوتين، بل هما مفهومان مجردان متساويان كل مع نفسه، وفيما بينهما. ولا يمكن أن يكون هنا إلا تجرييدات ميكانيكية أو مريضنة (أليست ثوب الرياضيات)، اجترارية فارغة. ما من ذرة شخصنة هنا.

التعرف إلى الشيء والتعرف إلى الشخصية

لا بد من توصيفهما (الشيء والشخصية) كحددين: الشيء الخالص: الميت الذي ليس له إلا ظاهر، وليس موجوداً إلا من أجل الآخر، والقادر أن يتكشف كلياً وحتى النهاية بفعل أحدى الجانب يقوم به هذا الآخر (المتعرّف). هذا الشيء الذي يفتقر تماماً إلى جوانية خاصة به لا تكون غريبة عنه ولا قابلة للاستهلاك، لا يمكن أن يكون أكثر من مادة للاهتمام العملي. أما الحد الثاني فهو الفكرة عن الشخصية بحضور الشخصية نفسها، إنه التساؤل، الحوار. وفيه لا بد من قيام الشخصية بكشف ذاتي حر للشخصية. ففيها توجد نواة جوانية لا يمكن ابتلاعها، استهلاكها (هنا تكون المسافة محفوظة دائماً)، - نواة لا يمكن أن يكون الموقف منها إلا نزاهة خالصة؛

وحيث تكتشف من أجل الآخر تظل أبداً لنفسها أيضاً. إن المترعرف لا يطرح السؤال هنا على نفسه بالذات ولا على طرف ثالث بحضور الشيء الميت» وإنما على المترعرف إليه بالذات. والمعيار هنا ليس دقة التعرف، وإنما عمق التغلغل. إن التعرف هنا موجه إلى ما هو فردي. وهذا مجال الاكتشافات، والإلهامات، والتعرفات، والأخبار. مهم هنا السر والكذب سواء بسواء (وليس الخطأ).

إن الفعل ثنائي الطرف، التعرف - السبر، شديد التعقيد. ففعالية المترعرف تتضادر مع فعالية ما يكتشف (الحوارية)؛ وإجاده التعرف مع إجاده التعبير عن الذات. إننا هنا أمام التعبير والتعرف على (فهم) التعبير، أمام الدياليكتيك المعقد بين البراني والجوانبي. ليس للشخصية بيئة ومحيط فقط، بل ولها أفقها الخاص أيضاً. إن أفق المترعرف يتفاعل مع أفق المترعرف إليه. هنا أكون «أنا» موجوداً من أجل الآخر، وبمساعدة الآخر. إن تاريخ الوعي الذاتي المحدد لا يعني له من غير دور الآخر فيه، من غير انعكاسه في الآخر.

إن المشكلات الملحوظة في علم الأدب وعلم الفن مرتبطة بالعلاقة المتبادلة بين محيط وأفق الـ «أنا» والآخر. إن التغلغل في الآخر (الامتزاج به) يترافق مع الحفاظ على المسافة (على المكان) التي تضمن فائض التعرف. وينطبق هذا على التعبير عن الشخصية، وعلى التعبير عن الجماعات، والشعوب، والتصور، وعلى التاريخ نفسه، وعلى ما لهؤلاء جميعاً من آفاق ومحيط. إن مادة العلوم الإنسانية هي الوجود المعتبر والناطق. وهذا الوجود لا يتطابق مع نفسه قط، ولذلك فهو لا ينعد في معناه وقيمةه.

الدقة، معناها وحدودها

تفتقر الدقة لطريق التوافق الشيء مع نفسه بالذات. والدقة ضرورية من أجل الامتلاك العملي. والوجود الذي يتكتشف ذاتياً لا يمكن أن يكون مرغماً ولا مرتبطاً. إنه حر، ولذلك فهو لا يمثل أي ضمانات. ولذا فإن التعرف هنا لا يستطيع أن يمنحك شيئاً أو يضمن لنا شيئاً.

إذًا، هناك حدان، هما الفكرة والتطبيق (الفعل)، أو نوعان من العلاقة (هما الشيء والشخصية). وكلما ازدادت الشخصية عمقاً، أي قرباً من الحد الشخصي الأقصى،

ازداد تعدد تطبيق المناهج التعميمية؛ فالتجميمية وعبادة الشكل تمحوان الحدود بين النبوغ وانعدام الموهبة.

إن مادة الدقة في العلوم الطبيعية هي التطابق ($a = a$). أما الدقة في علم الأدب فتتمثل في التغلب على غرابة ما هو غريب دون أن تحوله إلى ما هو لي على نحو صرف (شتى ضروب الاستبدال، والتحديث)، وعدم معرفة الغريب ... إلخ). إن أهم شيء هنا هو العمق، أي ضرورة الوصول، والتعمق حتى النواة الإبداعية للشخصية، النواة التي تعيش فيها الشخصية، أي تكون خالدة.

إن العلوم الدقيقة هي الشكل المونولوجي للمعرفة، أي: أن الذهن يتأمل الشيء ويتحدث عنه. فلا وجود هنا إلا للذات، أي للمترعرف (المتأمل) و(المتكلّم). ولا يقابل الذات هنا إلا الشيء الآخرين. إن أي موضوع للمعرفة (بما في ذلك الإنسان) يمكن تلقيه ومعرفته بوصفه شيئاً. غير أن الذات (الشخصية) كما هي لا يمكن تلقيها ودراستها بوصفها شيئاً، وذلك لأن الذات بوصفها ذات لا تستطيع، ما دامت ذاتاً، أن تكون خرساء، وبالتالي فإن التعرف إلى الذات لا يمكن أن يكون إلا حوارياً.

ثمة أنواع مختلفة من فاعلية النشاط التعرفي: ففاعلية المترعرف إلى الشيء الآخرين وفاعلية المترعرف إلى ذات أخرى، أي فاعلية المترعرف الحوارية التي تلاقي الفاعالية الحوارية للذات المترعرفة. فالتعرف الحواري هو اللقاء.

ليس السؤال والجواب علاقتين منطقيتين (مقولتين)؛ فلا يمكن جمعهما في وعي واحد (متحد ومغلق في ذاته)؛ وكل جواب يولّد سؤالاً جديداً. إن السؤال والجواب يتطلبان عدم وجود أحدهما في الآخر. إذا كان الجواب لا يولّد من نفسه سؤالاً جديداً فإنه يسقط من الحوار ويندرج في التعرف المنظومي عديم الملامح. ويتطّلب الحوار مكانين مختلفين للسائل والمجيب (وعالمين من المعنى مختلفين، أي الـ «أنا» والـ «آخر»).

إن السؤال والجواب من وجهة نظر وعي «ثالث» وعالمه «الحيادي»، حيث كل شيء قابل للاستبدال، يفقدان الصفات الشخصية تماماً.

على أن علم الأدب المعاصر (ولا سيّما البنوي) لا يكون، في معظم الأحيان، فيه إلا الذات، أي ذات الباحث نفسه. حيث تقلب «الأشياء» إلى مفاهيم (تجريادات مختلفة المستوى)؛ إلا أن الذات لا يمكن أن تصبح مفهوماً فقط (فهي نفسها تتكلم وتجيب). إن «المعنى» شخصاني: فدائماً فيه سؤال، مخاطبة واستباق للجواب، فيه اثنان دائماً (كحد أدنى للحوار). إنه شخصنة غير سيميولوجية، بل هو شخصنة مرتبطة بالمعنى.

مشكلة حدود النص والسيء

كل كلمة (كل علامة) في النص تفضي بنا إلى خارج حدوده. فلا يجوز حصر التحليل (التعرف والفهم) بهذا النص وحده. إذ إن كل فهمٍ هو تحديد لعلاقة هذا النص بنصوص أخرى وإعادة فهم له في سياق جديد (لي، معاصر، في المستقبل). إن سياق المستقبل الذي أستبقه هو الإحساس بأنني أقوم بخطوة جديدة (تحركت من مكاني). ومراحل حركة الفهم الحوارية هذه هي: نقطة انطلاق، أي هذا النص، وحركة إلى الوراء، أي إلى السياقات الماضية، وحركة إلى الأمام، أي استباق (وبداية) سياق المستقبل.

لا يعيش النص إلا بالتماس مع نص آخر (سياق). وحصرأً في هذه النقطة من التماس بين النصوص ينبثق النور الذي يضيء ما وراء وما أمام، ويشرك هذا النص في الحوار. ونحن نشدد على أن هذا التماس هو تماس حواري بين نصوص (أقوال)، وليس تماسًّا تقابلات oppositions آلياً غير ممكن إلا في حدود نص واحد (لا نص وسياقات) بين عناصر تجريدية (علامات داخل النص)، وليس ضرورياً إلا في المرحلة الأولى من الفهم (فهم القيمة وليس المعنى). ووراء هذا التماس يأتي تماس الشخصيات وليس الأشياء (في الحد). إننا إذا ما حولنا الحوار إلى نص متصل واحد، أي إذا ما محونا الحدود بين الأصوات (تبديلات الذوات الناطقة) وهو أمر ممكن في حدود (مثلاً، الديالكتيك المونولوجي عند هيغل)، فإن المعنى العميق (اللأنهائي) سوف يختفي (فنصطدم بالقاع، ونضع نقطة ميتة).

إن التشيء الكامل والأقصى لا بد أن يفضي حتماً إلى اختفاء ما للمعنى (أي معنى) من لانهائي ولا قرار.

إن الفكرة، الشبيهة بسمكة في حوض، تصطدم بقاعه وبجدرانه ولا تستطيع السباحة قُدُّماً وفي العمق ... أما الفكرة الحقيقة فلا تعرف إلا نقاطاً افتراضية، إنها تمحو جميع النقاط الموضوعة من قبل.

إن إضاعة النص لا بنصوص أخرى (سياقات)، بل بواقع شيءٍ (مشياً) خارج نصيٍّ موجودٌ في ما هو محض تحليلات سيرية، وسوسيولوجية ابتدالية، وسببية (على طريقة العلوم الطبيعية)، وكذلك في النزعة التاريخية غير المشخصنة («تاريخ بلا أسماء»). إن الفهم الأصيل في الأدب وفي علم الأدب هو دائماً فهم تاريخي ومشخصن. وكل ما يسمى في الأدب أشياءً وموادً «realis» هو أشياءٌ تُنذر بالكلمة.

وتتمثل الغاية في أن الوسط الشيئي، الذي يؤثر آلياً على الشخصية، يجب أن نرغمه على الكلام، أي في أن نكشف فيه الكلمة الكامنة والنغمة، في أن نحوله إلى سياق ذي معنى لدى الشخصية المفكرة، المتكلمة والفاعلة (بما في ذلك الشخصية المبدعة). وهذا ما يفعله، من حيث الجوهر، كلّ تقرير ذاتي / اعترافي جديّ وعميق، وسيرة ذاتية، وشعر وجداً صِرْف ... إلخ. وقد بلغ دَسْتِيفَسْكِي، من بين الكتاب، أكبر عمق في تحويل الشيء إلى معنى، وهو يكشف عن أفعال أبطاله الرئيسيين وأفكارهم. إن الشيء، ما دام شيئاً، لا يمكن أن يؤثر إلا على شيء؛ فلكي يؤثر على شخصية ينبغي عليه أن يكشف عن قدرته ذات المعنى، أن يصبح كلمة، أي أن يندرج في السياق الكلامي / المعنوي الممكن.

عندما نحلل تراجيديات شكسبير نلاحظ أيضاً التحول المتسق لمجمل الواقع الذي يؤثر على الأبطال إلى سياق ذي معنى لأفعالهم وأفكارهم ومكافداتهم؛ فإذاً أن يكون ذلك كلمات مباشرة (كلمات الساحرات، وشبح الأب ... إلخ)، أو أحدهما وظروفاً مترجمة إلى لغة الكلمة الكاشفة المحتملة .

يجب التأكيد على أنه لا يوجد هنا اختزال مباشر ومحض لكل شيء إلى قاسم مشترك واحد هو أن الشيء يظل شيئاً، والكلمة كلمة، وأنهما يحافظان على جوهرهما مكتفين بالامتلاء بالمعنى.

لا يجوز أن ننسى أن الشيء والشخصية حدان، وليسما ماهيتين مطلقتين. فالمعنى لا يستطيع (ولا يريد) أن يغيّر الظواهر الفизيائية والمادية وغيرها، إنه لا يستطيع

أن يتصرف كقوة مادية. بل وهو ليس بحاجة إلى ذلك : فهو أقوى من أية قوة، إنه يغير المعنى الكلّي للأحداث الفنية والواقع دون أن يغير قيد أئمّلة في تكوينها الفعلي (المعيشي)، إذ يبقى كل شيء كما كان، ولكنه يكتسب معنى آخر تماماً (تغيير معنى الوجود). إن كل كلمة في النص تتغيّر في السياق الجديد.

هل من مقابل للسياق في العلوم الطبيعية؟ إن السياق شخصاني دائماً (حوار لا نهائي لا توجد فيه كلمة أولى ولا أخيرة)، أما العلوم الطبيعية فيها نظام موضوعي (عديم الذات).

إن فكرنا و ممارستنا غير التقنية، وإنما الأخلاقية (أي تصرفاتنا المسؤولة) يجريان بين حدين هما : مواقفنا من الشيء، و مواقفنا من الشخصية. فبعض أفعالنا (التعرفية والأخلاقية) يتطلع إلى حد التشبيه دون أن يبلغ ذاك الحد قط؛ وبعضها الآخر يتطلع إلى حد الشخصنة دون أن يبلغ نهايتها. إلا أن الشخصنة ليست بأي حال من الأحوال تعميماً للذاتية. إن الحد هنا ليس الـ «أنا»، بل هو الـ «أنا» بالتفاعل مع شخصيات أخرى.

تلعب الصور - الرموز في الأدب دوراً كبيراً (أكثر مما يُظنّ أحياناً). إن انتقال الصورة إلى رمز يُكسبها عمقاً ذا معنى وأفقاً ذا معنى خاصين. فمضمون الرمز الأصيل مرتبط، عبر تواشجات ذات معنى غير مباشرة، بفكرة وحدة العالم، بكمال وحدة الكوني والبشري. فكل ظاهرة خاصة منغمسة في فوضى أصول الوجود الأولى. على أنه، خلافاً للأسطورة، يوجد هنا إدراك لعدم تطابقها مع معناها الخاص نفسه.

إن كل تأويل للرمز يظلّ بحد ذاته رمزاً، ولكنه مُعَقِّلٌ قليلاً، أي مقرّب من المفهوم قليلاً. وتعريف المعنى بكل ما لجوهره من عمق و تعقيد إنما ينطوي على «إضافة» عن طريق الخلق الإبداعي. وفي هذا استباق للسياق المتنامي لاحقاً، إلتحق به بالكل الناجز وإلتحق بالسياق غير الناجز؛ ذكريات مستعادة وإمكانات مستبقة (فهم في سياقات بعيدة)؛ حين نتذكر نأخذ بالحساب أيضاً ما تتعاقب من حوادث (في حدود الماضي)، أي أن ما نتذكره نتلقاء ونفهمه في سياق الماضي غير الناجز.

إلى أي حد في مقدورنا أن نكشف ونعقب على معنى (الصورة أو الرمز)؟ ليس ذلك ممكناً إلا بوساطة معنى آخر (للرمز أو للصورة) (مساوٍ في الشكل والتبلور). إذ إن إدابته في مفاهيم أمر مستحيل. ما يمكن هو إما عقلنة المعنى نسبياً (تحليله تحليلاً علمياً عادياً)، أو تعميقه بوساطة معانٍ أخرى (تأويله تأويلاً فلسفياً فنياً)، أي تعميقه عبر توسيع سياق بعيد. إن تفسير البنية الرمزية مرغم على الخوض في لانهاية المعاني الرمزية، ولذلك فهو لا يستطيع أن يصبح علمياً بمعنى علمية العلوم الدقيقة.

لا يستطيع تأويل المعاني أن يكون علمياً، ولكنه تعرّف في بعمق. إنه يستطيع أن يقدم خدمة مباشرة للممارسة ذات الصلة بالأشياء. يشير من. س. أفيرينتسيف، وهو على حق في إشارته، إلى أنه «...سيكون علينا أن نعرف بعلم الرموز ليس بوصفه «غير علمي»، وإنما بوصفه شكلاً علمياً آخر للمعرفة، له في ما يتعلق بالدقة قوانينه الداخلية الخاصة ومعاييره»⁽¹⁾.

المضمون بوصفه جديداً، والشكل بوصفه مضموناً مقولياً، جامداً، عتيقاً (المعروف)

يمثل المضمنون جسراً ضرورياً إلى جسر جديد غير معروف بعد. لقد كان الشكل نظرة إلى العالم قديمة معروفة ويفهمها الجميع. وفي العصور ما قبل الرأسمالية كان الانتقال بين الشكل والمضمنون أقل حدة وأكثر انسانية: إذ كان الشكل مضموناً غير مبتدل، لم يتحجر بعد، لم يتثبت بالكامل، وكان مرتبطاً بنتائج الإبداع الجماعي العام، بالمنظومات السطورية، مثلاً. كان الشكل شبيهاً بمضمون استباقي؛ كان مضمون العمل الأدبي يوسع المضمنون الموجود في الشكل أصلاً، ولم يكن يخلقه بوصفه شيئاً جديداً يبعده من منظور المبادرة الفردية. وبالتالي، فإن المضمنون، وبقدر معلوم، سبق العمل الأدبي. ولم يكن المؤلف يخترع مضمون عمله الأدبي، وإنما كان يكتفي بتطوير ما هو موجود أصلاً في الموروث الحكائي.

إن الجانب السيمانتيكي الممحض في العمل الأدبي، أي قيمة عناصره (المرحلة الأولى من الفهم) سهل المنال مبدئياً على أي وعي فردي. ولكن الجانب المتعلق

(1) الموسوعة الأدبية الموجزة، ج 6، موسكو، 1971، عمود 828.

بالأهمية والمعنى فيه (بما في ذلك الرموز أيضاً) لم يكن له وزن إلا بالنسبة لأفراد تربط فيما بينهم ظروف عامة ما في الحياة (قارن المعنى الأولي لكلمة «رمز»، روابط أخرى رفيعة المستوى في نهاية المطاف).

يمكن أن يكون للتعبير عن العلاقات القيمية - العاطفية طابع ليس كلامياً - شرحاً، بل، كما يقال، طابع استباعي في النبرة. إن النبرات الأكثر جوهرية وثباتاً تشكل مخزوناً نبيرياً لجماعة اجتماعية معينة (أمة، طبقة، جماعة مهنية، حلقة... إلخ). يمكن أن نتكلّم بالنبرات وحدها، وذلك بعد أن نجعل الجزء الذي نعبر عنه بالألفاظ في كلامنا نسبياً، وقابلأً للاستبدال، ولا قيمة له تقريباً، (مثلما نستخدم في كثير من الحالات كلمات لا حاجة لنا بها من حيث معناها، أو نكرر كلمة أو جملة بعينها لا لسبب إلا لكي يكون لدينا حامل مادي للنبرة التي تحتاجها).

لا يمكن للسياق النبri - القيمي خارج النصي أن يتحقق إلا جزئياً في أثناء قراءة (تنفيذ) النص المعنى، ولكنه في الجزء الأكبر منه، ولا سيما في طبقاته الأكثر جوهرية وعمقاً يظل خارج النص المعنى بوصفه خلفية تعاورية لتلقيه. هذا ما تفضي إليه بدرجة معلومة مشروطية العمل الأدبي الاجتماعية (خارج الكلامية).

فالنص مطبوعاً، أو مكتوباً، أو شفوياً (مسجلاً)، ليس مساوياً لمجمل العمل الأدبي بكليته (أو «للموضوع الجمالي»). إذ يندرج في العمل الأدبي سياقه الضروري الخارج نصي أيضاً. لكن العمل الأدبي مدثر بموسيقا السياق القيمي - النبri الذي يفهم ويقيم فيه (وبالطبع، فإن هذا السياق يتغير حسب عصور فهمه، ما ينشأ عنه صدى جديد للعمل الأدبي).

إن الفهم المتبدّل بين العصور، وألاف السنين، والشعوب، والأمم، والثقافات، يضمن الوحدة المعقّدة للبشرية جماعة، لكل الثقافات البشرية، الوحدة المعقّدة للأدب البشري. ولا يتكتشف هذا كله إلا على امتداد «زمن كبير». فكل صورة يجب أن نفهمها ونقيمها على امتداد «زمن كبير». وكثيراً ما يتشغل التحليل متعرضاً في مكان ضيق من زمان صغير، أي الحاضر والماضي القريب، والمستقبل المتصور، أي المرغوب، أو المخيف، «يتشغل بـ» أشكال قيمة - عاطفية لاستباق المستقبل في

اللغة - الكلام (أوامر، رغبات، تحذيرات، تعاويذ... إلخ)، بموقف بشري ضحل إزاء المستقبل (رغبة، أمل، خوف)؛ ما من فهم لما هو قيمي من احتمالية، مباغطة، أو كما يقال «فجائية»، من جدّة مطلقة... إلخ، ما من تجرُّد عن النفس في التصورات عن المستقبل (المستقبل بدوني).

وفي «الزمن الصغير» يكمن أيضاً التعارض بين الجديد والقديم في الأدب. وهو تعارض لا مناص منه، غير أن نواة الأدب «الجوهرية» تقع وراء هذا التفريق (كما الحقيقة، وكما الخير). وفي أطر «الزمن الصغير» الضيقة هذه نفسها يكمن أيضاً الموقف إزاء العصر: ألا تأخر وأن نسبق (أي الطليعية).

ما من كلمة أولى ولا أخيرة، وما من حدود للسياق الحواري (إنه يذهب بعيداً في الماضي اللانهائي وفي المستقبل اللانهائي). وحتى المعاني الماضية، أي المولودة في حوار القرون الغابرة، لا تستطيع قط أن تكون مستقرة (ناجزة ومكتملة مرة وإلى الأبد)، إنها ستظل تتغير أبداً، (وتتجدد) في سيرورة التطور اللاحق، المستقبلي الذي يطراً على الحوار. ففي أية لحظة من لحظات تطور الحوار توجد كميات هائلة من المعاني المنسية لا تحصى، غير أنها لحظات معينة من تطور الحوار لاحقاً، عبر مسيرته، سوف تستعاد من جديد وتبعث في ثوب متجدد (في سياق جديد). ما من شيء يموت موتاً مطلقاً، وسيكون لكل معنى - في «الزمن الكبير» - عيد انباته. ■

الحب عند ستندال

خوسيه اورتيغا اي خاسيت

ت. علي ابراهيم
الأشقر

(١) Amor en Stendhal

J. Ortega y Gasset

الحب عند ستندال

خوسيه اورتيغا اي خاسيت

I

إنَّ رأس ستندال Stendhal مملوء بالنظريات، لكنَّه لا يمتلك مواهب المنظر. وهو يشبه في ذلك كما في بعض الأشياء الأخرى كاتبنا باروخا^(٢) Baroja، الذي يكون رد فعله على كل شأن إنساني بشكل مذهب (نظيري) أولاً. كلاهما إذا نظرنا إليه من غير حذر مناسب، يظهر بمظهر فيلسوف انحرف باتجاه الأدب. ومع ذلك، مما نقيضا ذلك تماماً. يكفي أن نلاحظ أنهما كليهما يمتلكان مجموعة غزيرة من النظريات. أمَّا الفيلسوف، فعلى العكس من ذلك، لا يمتلك منها سوى نظرية واحدة. وهذا هو العَرَض الذي يميز أساساً الطبع النظري الحقيقى من الطبع الذي يكون نظرياً في الظاهر فحسب.

ويبلغ المنظر الصيغة المذهبية مدفوعاً برغبة ملحة للتطابق مع الواقع. ويُتَّخذ من أجل هذه الغاية احتياطات كثيرة، أحدها أن يقيِّ حشد أفكاره في وحدة صارمة وتماسك. لأنَّ الحقيقة واحدة بشكل رهيب. وما كان أشدَّ ذعر برميدس Parmenides لـما اكتشف ذلك! أمَّا أذهاننا وحساسيتنا فهي على العكس من ذلك،

(١) من كتاب دراسات في الحب

(٢) من كبار الروائيين في إسبانيا في النصف الأول من القرن العشرين – المترجم.

متقطعة ومتناقصة ومتعلقة بالأشكال. وينزل المذهب عند ستندال وباروخا إلى لغة محضة وجنس أدبي يصلح أن يكون أداة للفيض الشعري. ونظرياتهما أغاث. إنهم يفكّران في «المع» و«الضد»، وهذا شيء لا يعمله المفكّر إنّهما يحبان ويبغضان بالتصورات، لذلك كانت مذاهبها متعددة وتتكاثر على شكل بكثيري متخالفه متعارضة، كل منها ولid الانطباع الآني. إنّهما يقولان الحقيقة طبقاً للأغاني، لكن ليس حقيقة الأشياء بل حقيقة المغني.

ومع ذلك، لا أتطلع إلى الإيحاء بدمِ ما، فلا ستندال ولا باروخا كانا يطمحان بعامة إلى أن يصنفَا كفليسوفين، وإنْ بَيَّنْتُ هذا المظهر القلق من طبعهما الفكري، فلم يكن ذلك إلا بداع الشعور باللذة الكبرى بأنَّ أخذ البشر كما هم. كانوا يبدوان فيلسوفين، فِيْشِنْ! tant pis! لكنّهما ليسا كذلك، فَحَبْذَا! tant mieux!

حالة ستندال مع ذلك، أعراض من حالة باروخا؛ لأنَّ هناك موضوعاً أراد أن ينظرُ عنه بجدٍ كامل. وهو بالمصادفة، الموضوع ذاته الذي كان يعتقد سقراط - رأس الفلسفة - آنه من اختصاصه: ta erotiká، أي: شؤون الحب.

دراسة «في الحب»، كتاب مقروء أكثر مما يقرأ من الكتب. يصل أحدهم إلى حجرة المركizza أو الممثلة، أو ببساطة السيدة الكوسموبوليتية. ويجب الانتظار لحظات. وتجذب اللوحات -ولم يتعين وجود لوحات على الجدران لا محالة؟- تجذب نظرنا أولاً. ولا مندوحة لنا عن ذلك. إنه الانطباع النزق ذاته الذي يحدثه فينا العمل الفني دائماً تقريباً. اللوحة هي كما هي. لكنّها كان يمكن أن تكون شيئاً آخر أيضاً. إذ نحتاج دائماً إلى هذا الانفعال الدرامي عند العثور على شيء ضروري. ثمَّ قطع الأثاث وبينها بعض الكتب. ثمَّ متى كتاب. فماذا يقول؟ «في الحب»، كبحث في أمراض الكبد في بيت الطبيب. وتطبع المركizza والممثلة والسيدة الكوسموبوليتية إلى أن يكن بشكل لا محيد عنه اختصاصيات في الحب، ويردّن أن يكن على علم به، كمن يشتري سيارة فيحصل تكملاً لها على كتيب حول المحرّكات الانفجارية.

وقراءة الكتاب تبعث على اللذة. فدأب ستندال أن يقص، حتى حينما يعرف ويعلّم وينظر. فيرأيه هو خير سارد موجود، وهو رأس الساردين أمام العلي القدير. لكن، أصحيحة هذه النظرية المشهورة عن الحب بصفته بلوره؟ ولم لم تجر آية دراسة معمقة عنها؟ يُشعّ عنها إشاعة ولا يخضعها أحد إلى تحليل موافم.

ألا تستحق عناء التحليل؟ باختصار، يلاحظ أن هذه النظرية تصف الحب أنه وهم في الأساس. لا لأن الحب يخطئ الطريق أحياناً، وإنما هو في جوهره خطأ. نحن نعشق إذا سقطت مخيلتنا على شخص آخر كمالات غير موجودة فيه. وسوف يتلاشى الوهم ذات يوم، ومعه يموت الحب. وهذا أسوأ من التصرير أن الحب أعمى تبعاً لعادة قديمة. وفي نظر ستندال، هو أقل من أعمى: إنه راي، لا لأنّه يرى الواقع بل يحل محله.

يكفينا النظر إلى هذا المذهب من الخارج حتى نعيشه في الزمان والمكان. إنه إفراز نموذجي للإنسان الأوروبي في القرن 19. وهو يزدهي بالملمحين المميزين: المثالية والتشاؤم. فنظرية «البلورة» مثالية لأنها تجعل من الموضوع الخارجي الذي تتجه نحوه مجرد إسقاط من الذات. والأوروبي يميل منذ عصر النهضة إلى هذه الطريقة في تفسيره العالم كفيض روحي. وقد كانت هذه المثالية حوالى القرن 19 فرحة نسبياً. فالعالم الذي تسقطه الذات على ما حولها، هو على طريقتها، واعي وحقيقي ومملوء بالمعنى. لكن نظرية «البلورة» متشائمة. إنها تميل لتبيّن لنا أن ما نعده وظائف طبيعية لروحنا، ليس غير حالات خاصة من الشاش. وهكذا يريد تين Taine أن يقنعنا بأن الإدراك الطبيعي ما هو غير هلوسة مستمرة وجماعية. وقد كان هذا من خواص إيديولوجيا القرن 19. إذ يفسر فيه الطبيعي باللابطيعي، والأعلى بالأدنى. وهناك جهد غريب لتبيّن أن العالم فرضي مطلقة *quid pro quo*، وقصور جوهري. وسوف يحاول عالم الأخلاق أن يوحّي إلينا أن كلَّ غيرة هي أنانية مبطنة larvada. وقد وصف داروين بأنّه العمل المكييف الذي يحققه الموت في الحياة، وجعل الصراع من أجل الوجود القوة الحيوية العظمى، وبالمثل، سيضع كارل ماركس صراع الطبقات في أسّ التاريخ.

لكنَّ الحقيقة هي عكس ذلك التشاوُم العنيد تماماً، وتبُّعج في أن تستقر داخله من غير أن يلحظ المفكّر الأنكاد ذلك. وهذا هو واقع الحال في نظرية «البلورة». إذ نعرف فيها في نهاية المطاف، أنَّ الرجل يُحب فقط ما يمكن أن يُحب، وما هو جدير بأن يُحب: لكنه، إذ لا يجده في الواقع، كما يبدو، يُضطر إلى أن يتخيّله، وهذه الكمالات المتخيلة هي التي تثير الحب. وسهل جدًا أن نصف الأشياء الرائعة أنها تخيلة. لكنَّ من يصنع ذلك ينسى أن يطرح على نفسه المشكلة التي تبرز حينئذ.

فإذا كانت هذه الأشياء المثاررة غير موجودة، فكيف نعلم بها؟ وإذا لم يكن في المرأة الحقيقةُ أسباب كافية لإثارة هياج الحبَّ ففي أيِّ «منتجع»⁽¹⁾ غير موجود، عرفنا المرأة المتخيلةُ القادرة على جعلنا نلتهب؟

بالطبع، يُبالغ بقوَّة التزييف الكامنة في الحبَّ. فإذا لاحظنا أنَّه يتخيَّل أحياناً صفات لا يمتلكها في الواقع الكائن المحبوب، فعلينا أن نسأل أنفسنا إن لم يكن التزييف الحبَّ ذاته. وينبغي لسيكولوجية في الحبَّ أن تكون مرتبطة جداً في صدق الشعور الذي تحلله. وإن أعقد ما في بحث سِنْدال في رأيِّي، هو هذا الاعتقاد بوجود ضروب من الحبَّ غير موجودة. ولا يعني شيئاً آخر تصنيف المشهور لضروب الحبَّ: الحبَّ هوایة goût - amour - vanité، الحبَّ ظهوراً - amour - vanité، الحبَّ هوَيْ. فإذا بدأ الحبَّ بأن يكون مزيقاً بصفته حباً، فمن الطبيعي جداً أن يكون كلَّ ما يحيط به مزيقاً، لا سيما الموضوع الذي أوحى به.

وإنَّ الحبَّ هوَيْ pasión وحده شرعيَّ في نظر سِنْدال. وأحسب أنَّه مازال يجعل حلقة مصداقية الحبَّ فضفاضة جداً. وكان يجب أن تدخل أيضاً في «الحبَّ - هوَيْ» ضروب مختلفة. وليس الحبَّ ظهوراً أو هوایة يبعثان على الخطأ فحسب. بل يوجد مصدر آخر للتزييف مباشر وأكثر ثباتاً. فالحبَّ هو النشاط الذي أطري أكبر إطراء. فقد زينه الشُّعراء دائماً وهذبوا بأدواتهم التَّجميلية بمنحه واقعاً مجرداً غريباً، حتى إننا عرفناه قبل أن نشعر به، وقدرناه وأخذنا عدتنا لممارسته كفنَّ ووظيفة. فتصوروا رجلاً أو امرأة يجعلان من الحبَّ في كلِّ حال in genere، وبصورة مجردة، المثال الأعلى لنشاطهما الحيوي. إنَّ كائنين كهذين يعيشان باستمرار عاشقين على شكل وهميٍّ. فهما لا يحتاجان إلى موضوع معين يجعل شريان الحبَّ فيما يجري، وإنما يصلح لهذه الحالة كلَّ شيء. إنَّهما يحبان الحبَّ. وما المحبوب في الواقع، غير حجة. فإذا حدث لرجل ما هذا الأمر وعنه ميلٌ إلى التَّفكير، فسوف يخترع على شكل لا فكاك منه نظرية البلورة.

وستندال أحد محبيِّي الحبَّ هؤلاء. يقول آبل بونار A. Bonnard في كتابه الحديث حول «حياة سِنْدال الغرامية»: «هو لا يطلب من النساء شيئاً آخر سوى أن

. ville d'eaux (1)، وهي تعني بالفرنسية مدينة ينابيع حارة، واختصرناها بمنتجع — المترجم.

يُحزنُ أوهامه. كان يُحبُّ لثلاً يشعر بنفسه وحيداً. لكنه في الواقع، كان هو وحده يختلق ثلاثة أربع غراميات».

هناك فتتان من النظريات حول الحب. إحداهما تتضمن مذاهب تقليدية، وأراء عامة خالصة تكرر من غير حدس سابق بالواقع التي تفصح عنها. والأخرى تشتمل على معانٍ أهم تأتي من التجربة الشخصية. وهكذا يرسم ويكتشف شكل غرامياتنا فيما نتصوره حول الحب.

ولا يوجد شك ما في حالة ستندال. إننا إذاء رجل لم يُحبَّ حقاً، خاصة أنه لم يُحبَّ حقاً. وحياته ملأى بضروب الحب الزائف. ومن ضروب الحب الزائف يبقى في الروح الكآبة المتباعدة بزيفها، وتجربة تبخّرها. فإذا حللت وفككت نظرية ستندال، شاهدنا بوضوح أنه فُكِّر فيها بالعكس؛ أي، أنَّ الذروة في الحب عند ستندال نهايته. فكيف نفهم أنَّ الحب ينتهي إذا ظلَّ الموضوع المحبوب هو هو ذاته؟ وسيكون من اللازم، بالحرفي، الافتراض، كما فعل كاظن في نظرية المعرفة، أنَّ انفعالاتنا الإيرانية لا يضبطها الموضوع الذي تسعى نحوه، وإنما على العكس، خيالنا المغرِّ الذي يُعدُّ الموضوع. والحب يموت لأنَّ ولادته كانت خطأ.

أما شاتوبريان Chateaubriand فلم يفکِّر هكذا؛ لأنَّ تجربته كانت عكس ذلك. ها نحن أمام رجل امتلك موهبة إثارة حب حقيقي، لكنه كان عاجزاً عن الشعور بالحب حقاً. لقد مررت بجانبه هذه المرأة أو تلك، وتلك الأخرى وقد أضنن حباً فجأة وإلى الأبد. «فجأة وإلى الأبد». ولسوف يحوك شاتوبريان بالضرورة مذهبَاً كان من أساس الحب الحقيقي فيه ألا يموت أبداً، وأنَّه يولد فجأة.

II

إنَّ حبَّ شاتوبريان وحبَّ ستندال إذا قارناهما أحدهما بالآخر، ربما شكلاً موضوعاً ذا فائدة سيكولوجية تعلم الذين يتكلمون بخفية عن دون خوان، بعض الأشياء. هاكم رجلين ذوي قدرة إبداعية عملاقة. ولن يقال عنهما إنَّهما سيدان صغيران غزلان (فوارات). وهي الصورة السخيفة التي قُلِّصت إليها صورة دون خوان في بعض الأذهان الضيقية والفارغة. وقد كرس هذان الرجالان مع ذلك خير طاقاتهما سعيًا للعيش مُحييin دائمًا. ولم يحصلوا على ذلك يقيناً. وإنَّه لأمر صعب، كما أرى، نفسٍ وقاده أن تسقط في جنون الحب. لكنَّ واقع الحال أنَّهما حاولا يوماً بعد يوم،

واستطاعا دائمًا تقريبًا أن يخلقان لنفسهما الوهم أنهما كانا يحبان. لقد كانوا يأخذان مأخذ الجدّ غرامهما أكثر بكثير من أخذهما عملهما الأدبي. والطريف أن العاجزين عن الإتيان بعمل كبير وحدهم يعتقدون أن ما يجب عمله عكس ذلك: أن يأخذوا مأخذ الجدّ العلم والفن أو السياسة، ويحتقرّوا الحب لكونه مادة تافهة. وأنا لا أؤيد ولا أعارض؛ وإنما أقتصر على أن أثبت أن المبدعين الإنسانيين الكبار كانوا في العادة قليلي الجدّ جدًا تبعًا للفكرة البرجوازية الصغيرة عن هذه الفضيلة.

لكنَّ المهمَّ من وجهة نظر الدون خوانِيه معارضَةُ ستندال بشاتوبيريان. وقد كان ستندال منْ تهالك يأقدامُ أكبر في الدوران حول المرأة. ومع ذلك، هو نقىض دون خوان تماماً. أمّا دون خوان فهو الشخص الآخر، الغائب دائمًا والمملوف بضباب كابته، والأرجح أنه لم يغازل قطَّ امرأةً ما.

والخطأ ذو العيار الأكبر الذي يمكن اقترافه إذا حاولنا تحديدَ صورة دون خوان، الالتفاتُ إلى رجال يقضون حياتهم في حبَّ النساء. وهذا يقود في أحسن حال إلى العثور على نموذج أدنى وتأفهٍ من دون خوان. بل نصل بالحرى، عبر هذا الدرب إلى النموذج المعاكس، على الأغلب. فماذا يحدث إذا أردنا عند تعريف الشاعر أن نوجه انتباها إلى الشعراء الرديئين؟ بالضبط لأنَّ الشاعر الرديء ليس شاعرًا، وإنما نجد عنه فقط الرغبة، والكدّ والعرق والجهود التي يتطلّع بها عبئاً إلى ما لا يستطيع. لأنَّ الشاعر الرديء يستبدل بالإلهام الغائب البهرجة التقليدية: لمَّا وسترة. وكذلك هذا الدون خوان المكدر الذي يقوم كلَّ يوم بعمله الغرامي. هذا الدون خوان الذي طالما «أشبه» دون خوان، هو نفيه وفراغه بالضبط.

دون خوان ليس الرجل الذي يقوم بمعازلة النساء، وإنما هو الرجل الذي تغازله النساء. هذه هي الواقعية الإنسانية الأكيدة التي كان يجب أن يتأملها أكثر قليلاً الكتابُ الذين طرحاً أخيراً موضوع الدون خوانية الخطير. في الواقع، يوجد رجال تعشقهم النساء بشدة وتردد فائق. وهاهنا مادةٌ وافرةٌ تدعوا للتفكير. فيما تكمن هذه الموهبة الغريبة؟ أي سرٌّ حيوى يختفي وراء هذا الامتياز؟ أمّا الأمر الآخر، أمّا التفكير خلقياً حول كلَّ صورة سخيفة لدون خوان رغبة في التكلُّف، فتبعدُ لي جدًّا

ساذجة حتى تكون خصبة. وهذا عيب الواقع الأبدى: اختراع ثورية خرقاء بغاية التمتع برفض كل ثانية⁽¹⁾.

لقد كرس ستندال أربعين عاماً في طرق أسوار الأنوثة، وتصور منظومة استراتيجية كاملة، بمبادئ وابعات. كان يروح ويجيء ويتعلّم ويتهالك في المهمة بعناد. والنتيجة عدم. فلم يستطع أن يكون محبوباً من أيّة امرأة حباً حقيقياً. ولا موجب للدهشة من ذلك كثيراً؛ لأنَّ معظم الرجال يعانون مصيرًا مماثلاً، حتى ابتكرت لمعادلة عِثار الحظِّ هذا، العادةُ والوهم بقبول ارتباطِ ما غامض بامرأة أو تساهل منها يحصل عليه بألف جهد، على أنه حبٌّ جيد. ويحصل الأمر ذاته في المجال الجمالي؛ لأنَّ معظم البشر يموتون من غير أن يتذوقوا قطًّا افعالاً حقيقياً بالفن؛ ومع ذلك اتفقَ على قبول الدَّعْدَغَة التي يحدثها لحن فالس، أو التَّشْوِيق الدرامي الذي تثيره قصة، على أنهما انفعالان فنيان.

وكانت غراميات ستندال غراميات زائفة من هذا الطراز، ولم يلحَّ أيل بوئار كما يجب على ذلك في كتابه: حياة ستندال الغرامية، الذي أنهيت قراءته منذ عهد قريب، ودفعني لكتابه هذه الأفكار. والملاحظة هامة لأنَّها تفسِّر الخطأ الجنسي في نظرية عن الحب، فقاعدة هذه النظرية تجربة زائفة.

ستندال يعتقد انسجاماً مع وقائع تجربته، أنَّ الحبَّ «يُخلق»، وفوق ذلك، ينتهي. والصفتان كلتاهما خاصيتان من خواص الغراميات الزائفتين.

أما شاتوبريان فيجد نفسه على العكس، في «خلق» الحب دائمًا. وما كان بحاجة إلى أن يجهد نفسه؛ لأنَّ المرأة تمرُّ إلى جانبه فتحسَّ فجأة بأنَّها مشحونة بكهرباء سحرية. إنَّها تستسلم حالاً وكلياً. ولمَّا آه، هذا هو السرُّ الذي كان يجب على الباحثة في الدون خوانية، أن يكشفوه لنا. ولم يكن شاتوبريان وسيماً، بل كان صغير الحجم، محنيَ الكتفين وجافي الطبع ومستاءً وشارداً دائمًا. وكان ارتباطه بالمرأة المحبَّة يدوم ثمانية أيام. ومع ذلك، تعشق تلك المرأة «العقبريَّة» وهي في العشرين، وتظلُّ وهي في الثمانين مشغوفةً بها، عبقرية ربِّما لم ترها مرَّة أخرى. وهذه ليست تخيلات: إنَّها وقائع مؤكدة.

(1) في الأصل maniqueo = مانوية، أي ثانية الخير والشر – المترجم.

والمثال على ذلك وسط أمثلة كثيرة: مركizza دي كوستين de CUSTINE «فارسة فرنسا الأولى». كانت تنتمي إلى إحدى أنبل العائلات، وكانت بارعة الجمال. وقد كانت إيان الثورة طفلة تقريباً وحكم عليها بالإعدام بالمقصلة. فأنقذت بفضل الحب الذي أيقظته في إسکافي عضو في المحكمة. وهاجرت إلى إنكلترا. ولما عادت كان شاتوبيريان قد طبع للتو Atala. فعرفت المؤلف، وابتُقَ فوراً في داخلها جنون الحب. وقد شاء شاتوبيريان النزق دائماً أن تبتاع مدام ده كوستين قصر فيرفاك Fervaques، وهو مقر إقامة إقطاعية قديم بات فيه هنري الرابع ذات ليلة. فجمعت المركizza كل ما استطاعت من ثروتها التي لم تكن قد أعادت بناءها بعد الهجرة، واشترت القصر. لكن شاتوبيريان لم يجد لطفاً في زيارته. لكنه قضى في نهاية المطاف فيه بضعة أيام، وكانت ساعات سامية في نظر تلك المرأة المشغوفة. فقرأ شاتوبيريان بيتين من الشعر حفرهما هنري الرابع على المدفأة بسكن الصيد:

مدام ديفرفاك

تستحقّ غارات شعواء.

وقد انقضت ساعات السعادة متسرعةً من غير عودة ممكنة. وابتعد شاتوبيريان كيلاً يعود، أو أنه فعل أقلً من ذلك قليلاً: أبحر نحو جزر حب جديدة. ومررت الشهور والأعوام، وناهضت المركizza ده كوستين السبعين. وأارت القصر أحد الزوار ذات يوم. ولما وصل هذا إلى حجرة المدفأة الكبيرة، قال: «إذاً، هنا هو المكان حيث شاتوبيريان رکع عند قدميك؟» وبادرت هي مستغربةً وكأنها مهانة: «آه، لا، لا، يا سيدي. أنا رکعت على قدمي شاتوبيريان»

وكان ستندال يجهل هذا الطراز من الحب الذي يظلّ فيه كائن مرتبطاً مرة واحدة وإلى الأبد ارتباطاً كلياً بـكائن آخر، كنوع من الطعم الميتافيزيقي. لذلك يعتقد أنّ من جوهر الحب نفاده، في حين أنّ الحقيقة، على الأرجح، هي على النقيض من ذلك؛ لأنّ حبّاً ولد تماماً في جذر الشخص لا يمكن له كما يبدو أن يموت، بل هو منخرط إلى الأبد في الروح الحساسة. قد تمنع الظروف -كالبعد مثلاً - من مده بالغذاء الضروري، فيفقد هذا الحب حينئذ حجماً ويتحول إلى خيط عاطفي صغير، وإلى عرق قصير من الانفعال يظلّ ينبع مما تحت الشعور، لكنه لا يموت، وتظلّ صفتة العاطفية سليمة، ويظلّ الشخص المحب يشعر في هذا القاع الأساس أنه مرتبط

بالمحبوبة ارتباطاً مطلقاً. وقد تحملها المصادفة من هنا إلى هناك في المجال الفيزيقي والاجتماعي، فلا يهم. فسوف تظل كائنة إلى جانب من يحبها. هذه هي السمة العليا للحب الحقيقي: أن يكون إلى جانب المحبوب وفي احتكاك وقرب أعمق من الأبعاد المكانية. ذلك يعني أنه يوجد حيوياً مع الآخر. وقد تكون الكلمة الأدق، وإن تكن مفرطة في تقنيتها، هي هذه: أن يكون أونطولوجياً مع المحبوب، وفيما لمصيره، مهما يكن الأمر. فالمرأة التي تحب لصاً تظل تحس أنها في السجن وإن وجدت بالجسم في أياماً مakan.

III

نحن نعرف المجاز الذي يسر لستندال مفردة «بلوره» لتسمية نظرته عن الحب. فلو أُلقي في مناجم سالزبورغ بغضن شجيرة، والتنقطع في اليوم التالي يظهر عليه تحول. إذ يتغطى الشكل النباتي البسيط ببلورات ملونة توشّي مظهره على شكل عجيب. وتحدث في حب ستندال، عملية مشابهة في النفس القادره على الحب. وذلك لأن صورة المرأة الحقيقية تسقط داخل النفس الذكرية، وتأخذ شيئاً فشيئاً بأن توشّي بمركبات خيالية تراكم فوق الصورة المجردة كل كمال ممكن.

ولقد بدت لي دائماً هذه النظرية اللامعة مزيقة زيفاً مفرطاً. وربما كان الشيء الوحيد الذي نستطيع إنقاذه فيها، الاعتراف الضمني - حتى غير الصريح - أن الحب يعني ما وشكل ما، دافع نحو الكمال، لذلك آمن ستندال بضرورة الافتراض أننا نتصور كمالات. ومع ذلك، هو لم يهتم بهذه النقطة. إذ عدّها مثبتة، وأغفلها في نظرته، حتى لم يلاحظ أنها اللحظة الأخطر والأعمق والأغمض في الحب. إن نظرية «البلوره» تهتم، بالحرى، بتفسير الإخفاق في الحب، وخيبة الأمل بالإعجاب المتهافت؛ باختصار، عدم الحب وليس الحب.

وستندال بصفته فرنسيّاً، يصبح سطحيّاً منذ اللحظة التي يأخذ فيها بالكلام كلاماً عاماً. هو يمر بجانب الواقعية الرهيبة والأساسية من غير أن يتتبّع أو يدهش لها. أمّا الدهشة لما يبدو واضحاً وطبعياً للغاية، فهي موهبة الفيلسوف. انظروا كيف يسعى أفالاطون مباشرةً ومن غير تردد ليقبض بكمّاشاته الذهنية على عصب الحب المخيف، فيقول: «الحب نروع إلى الولادة في الجمال». ما أكبر هذه السذاجة! -

تقول السيدات العالمات بالحب وهن يتناولن الكوكتيل في كل فنادق ريتز Ritz في العالم. ولا تخمن السيدات رضا الفيلسوف الساخر حينما يرى هذه الوصمة بالسذاجة تتلألأ إزاء كلماته في عيون السيدات المسحورة. وهن ينسين قليلاً أن الفيلسوف إذا كلمهن عن الحب فإنه لا ييادلهن الحب، وإنما هو على العكس تماماً لأن التّفّلسف كما يشير فيسته، يعني بالمعنى الصّحيح عدم الحياة، كما أن الحياة تعني بالمعنى الحق عدم التّفّلسف. فما أللّا هذه القدرة على الغياب عن الحياة والهرب بسبب بعد مفترض يمتلكه الفيلسوف الذي يدرك المرأة بشكل بارز حينما ييدو ساذجاً! وما يهم المرأة -كما ستندال - في مذهب الحب، السيكلولوجيا السطحية والنكتة. وأنا لا أتفق أنهما هامان. إنما أسمح لنفسي بأن أوحى أن مشاكل العشق الكبرى تكمن فيما وراء ذلك كلّه، وهذا ما صاغه أفلاطون في مستوى أرقى من أربعة وعشرين قرناً.

فلتأمل للحظة، وإن عرضاً، المسألة الضخمة.

إن «الجمال» في المفردات الأفلاطونية هو الاسم المعين لما اعتدنا تسميه بأعم صورة «كمالاً». وفكرة أفلاطون إذا صاغناها بشيء من الحذر مع مراعاة تفكيره بدقة، تصبح هكذا: في كل حب تكمن رغبة في اتحاد من يحب بكتائن آخر ييدو مزوداً بكمال ما. إذ، هي حركة من روحنا باتجاه شيء مميز، بالحرى، فائق بمعنى ما. سواء أكان هذا التمييز حقيقة أم متخيلة لا يغير أدنى تغيير من واقعه أن الشعور الإيروسي - ويقول أدق الحب الجنسي - لا يحدث فيما إلا بموجب شيء نعد كمالاً. فليجرِب القارئ أن يتمثل حالة حب - حب جنسي - لا يتمثل فيها المحبوب في عيني من يحب أي وجه للروعه، يرَ كيف أن هذا الحب محال. الحب هو، بالتالي، شعور بالافتتان بشيء (وسوف نرى بشيء من التفصيل ما هو هذا «الافتتان»)؛ ويستطيع شيء ما أن يفتن إذا كان كاماً أو ييدو كاماً. لا أعني بذلك أن الشخص المحبوب قد ييدو كاماً تمام الكمال. وهذا خطأ ستندال. إذ يكفي أن يكون فيه كمال ما؛ بالطبع، لا يعني الكمال في الأفق البشري ما هو خير بإطلاق، وإنما هو خير من البقية، وما يبرز في مجال نوعي ما. باختصار، هو التمييز.

هذا أولاً، الأمر الثاني هو أن التمييز يحث على البحث عن الوحدة مع الشخص ذي الامتياز. وما هي هذه «الوحدة»؟ إن أصدق العشاق سيقولون عن حق إنهم لم

يشعروا - على الأقل في الولهة الأولى - بشهوة في الاتحاد الجسدي. المسألة دقيقة وتنطلب أكبر دقة. وليس المراد أن المحب لا يرغب في اتحاد جسدي مع المحبوبة. لكن، إذا كان يرغب في هذا الاتحاد أيضاً، فمن الرأيف القول إن ذلك كان كل ما يرغبه فيه.

وتلخ هنا ملاحظة هامة. إذ لم يُفرق فقط بشكل كافٍ - ربما باستثناء فقط ما عمله شيلر - بين «الحب الجنسي» و«الغريرة الجنسية»، حتى إذا ذكر ذاك فهم منه تلك. يقيناً إن الغرائز في الإنسان تبدو دائماً تقريراً مقيدة بأشكال فوق غريزية ذات طابع نفسي وحتى روحي. وقلما نجد غريرة خالصة تعمل بشكل مستقل. وال فكرة المألوفة عن «الحب الفيزيقي» مبالغ فيها، كما أرى. وليس سهلاً ولا شائعاً جداً الشعور بانجذاب جسدي مطلق. وتدعيم الجنسية وتحتلط بها في معظم الأحوال، أصول من الحماسة العاطفية والإعجاب بالجمال الجسدي والجاذبية، إلخ. وحالات الممارسة الجنسية الغيرية بشكل خالص، هي مع ذلك، عديدة جداً حتى لا نستطيع تمييزها من «الحب الجنسي» الحقيقي. والفرق يبدو واضحاً خاصةً في الموقفين المتطرفين: إذا قمعت ممارسة الجنس لأسباب خلقية أو ظرفية، أو على العكس، إذا كان الإفراط فيها يتدهور إلى دعارة. في كلتا الحالتين نلاحظ أن اللذة الخالصة - لنقل عدم الطهارة الخالصة - توجد مع ذلك، قبل موضوعها. إذ يحس بالشهوة قبل معرفة الشخص أو الموقف الذي يشعها. ونتيجة ذلك، هو إمكانية إشباعها مع من كان؛ لأن الغريرة لا تميز إذا كانت غريرة فقط. وهي ليست بذاتها دافعاً نحو الكمال. وربما ضمنت الغريرة الجنسية حفظ النوع، لكن، ليس كماله. بينما الحب الجنسي الحقيقي، أي: الإعجاب الشديد بشخص آخر روحًا وجسمًا في وحدة لا تنفص، هو على العكس، في ذاته وعلى شكل أصيل، قوّة عملاقة مكلفة بتحسين النوع. وعوضاً عن وجود هذا الحب قبل موضوعه، يولد دائمًا بحثً من كائن يظهر إزاءنا، ثم تطلق عملية الحب صفة مختارة من هذا الكائن.

وما إن تبدأ هذه العملية حتى يشعر المحب بغريرة غريبة ليحل فرديته في فردية الآخر؛ والعكس صحيح، يمتصل في فرديته فردية الكائن المحبوب. وما أغمض هذا الجهد! فإذا كنَا لا نستهجن شيئاً في أمور الحياة الأخرى قدر استهجاننا رؤية كائن

آخر يغزو تخوم وجودنا الفردي، فإنَّ لذَّة الحب تكمن في شعور المرء ميتافيزيقياً نَفْوذَا إِزاء الفردية الأخرى بشكل لا تجد إشباعاً لها إلا في ذوبانهما كليهما في «فردية واحدة لشخصين». وهذا يذكرنا بمذهب السانسيمونيين الذي يرى أنَّ الفرد الإنساني الحقيقي هو الثاني الرَّجل - المرأة. مع ذلك، لا تقف العملية عند هذه الرغبة في الذُّوبان. فإذا كان الحب تاماً، فإنه يتوج برغبة واضحة إلى حد ما، في أن يجعل الاتحاد مشخصاً في ابن يكون امتداداً لهما ويؤكدان كمال الكائن المحبوب. وهذا العنصر الثالث الذي هو من مخلفات الحب، يبدو أنه يجمع بكل تقاء معنى الحب الأساس. فالابن ليس من الأب، ولا هو من الأم: إنه اتحادهما معاً مشخصاً، وهو سعيٌ للكمال المشكّل من لحم وروح. وقد كان أفلاطون (السَّاذج) على صواب: الحب رغبة ملحّة للولادة في الكمال، وكما كان يقول لورنزو ده ميديتشي، وهو أفلاطوني آخر: إنَّ شهوة للجمال.

لقد فقدت إيديولوجيا الأزمنة الأخيرة الإلهام الكوني cosmológica وصارت علمية نفسية كلياً تقريباً. وقد جلب انتباها تفنُّن علم نفس الحب بمراكمته حلولاً دقيقة إلى هذا الوجه الكوني والأولي في الحب. وسوف توغل الآن أيضاً في المنطقة العلمية النفسية. إنَّ وإنْ كُنَّا ننقض على أهمَّ ما فيها، يجب ألا ننسى أنَّ قصة غرامياتنا المتعددة الشَّكل تعيش بكل تعقيداتها وأحوالها أخيراً في القوَّة الأولى والكونية التي لا تصنع نفسها الأولى أو النَّقية، البسيطة أو المعقدة شيئاً من قرنٍ إلى قرنٍ سوى تدبيرها وتشكيلها بشكل متنوٌّ. كما يجب ألا ننسينا العنفات والمنشآت المختلفة للأحجام التي نغمرها في مجرى السَّيل، قوَّة هذه الأولى التي تحرَّكنا على شكلٍ سريٍ.

IV

لا يمكننا أن ننفي عن فكرة «البلورة» هذه، نجاحاً أولياً واضحاً بشكل كبير. فمن الشائع جداً، في الواقع، أن نكتشف خطأنا طوال غرامياتنا كلها. لقد افترضنا في المحبوب لطائف وجمالاً غائباً عنه. ألا ينبغي لنا أن نستصوب ستدال؟ أنا لا أحسب ذلك. نعم، يمكن أن يكون على صواب، لكنه على صواب بإفراط. إنَّ وإنْ كُنَّا نخطئ كل ساعة في تعاملنا مع الواقع، إلا أنَّا بحاجة إلى أن نكون في الحب

على صواب. وإن إسقاط عناصر خيالية على موضوع حقيقي تحدث باستمرار. وإن رؤية الرجل الأشياء - عداك عن تشمينها. يعني دائمًا إكمالها. ولقد سبق لديكارت أن لاحظ أنه كان يحسب نفسه يرى بشرًا يمرون في الشارع عند فتح النافذة، إلا أنه كان يرتكب خطأ. فماذا كان يرى في الواقع؟ كان يرى:

Chapeaux et manteaux: rien de plus

«قبعات ومعاطف ولا شيء آخر» (إنها ملاحظة رسّام انطباعي، ظريفة، تجعلنا نفكّر في «الفرسان الصغار^(١)» لبلاتكيت المحفوظة في متحف اللوفر والتي نسخها مانيه Manet). ولا يوجد أحد، إذا تكلمنا بدقة، يرى الأشياء في عريها الحقيقي. ويوم يحدث ذلك، سيكون آخر يوم في العالم، إنه يوم الكشف العظيم. وربما يحدث ذلك، بعد ملائمةً لإدراك الواقع الذي يجعلنا وسط ضباب فانتازى، نق卜 على هيكل العالم وعلى خطوطه الأرضية الكبرى. وإن كثيراً من الناس، بل أغلبهم، لا يصلون إلى هنا: إنهم يعيشون من الكلمات والإيحاءات؛ ويتقدمون في الوجود على شكل مسرئٍ وهم يخبون داخل هذينهم. وإن ما نسميه عقريّة ما هو غير القوّة الرائعة التي يمتلكها إنسان ما ليوسّع مساماً في هذا الضباب الخيالي، ويكتشف من خلاله - وهو يرتد من عري خالص - قطعة جديدة حقيقة من الواقع.

وإن ما يبدو واضحًا في نظرية «البلورة» يتجاوز مشكلة الحب؛ لأن حياتنا الذهنية كلها هي بمقاييس ما، بلورة. وبالتالي، لسنا بصدّد شيء نوعي في مسألة الحب. إنما نستطيع فقط الافتراض أن البلورة تزداد بنسبة غير طبيعية خلال مسيرة الحب. لكن هذا زائف زيفاً كاملاً على الأقل بالمعنى الذي يفترضه ستندال. وإن اندفاع المحب في تقديره، لا يزيد عن اندفاع المتحزب السياسي، أو الفنان أو التاجر في تقديرهم. ويكون المرء في الحب غبياً أو نبيها إلى هذا الحد أو ذاك، كحاله عادة في الحكم على الغير. ومعظم الناس بليدون في إدراهم الأشخاص الذين هم أصعب الأشياء وأدقها في العالم.

يكفيانا فيما نقضي على نظرية البلورة أن نتبّه إلى الحالات التي لا نجد فيها هذه النظرية بوضوح: إنها حالات الحب النموذجية التي يمتلك فيها كلا الشركين روحًا

(١) —Les petits chevaliers — هكذا هي بالفرنسية في الأصل — المترجم.

صافية ولا يعانيان في نطاق الحدود البشرية، خطأ. فلا بدّ لنظرية عن الحب من أن تبدأ فتبيّن لنا أشكاله الأكمل عوضاً من أن تتجه إلى باتولوجيا الظاهرة التي تدرسها. الواقع هو أنَّ الرَّجُل يعثر في تلك الحالات على صفات نوعية موجودة في المرأة كان يجهلها حتّى ذلك الحين، بدلاً من أن يُسقط عليها كمالاتٍ غير موجودة، وكانت توجد في ذهنه من قبل. ولاحظ أنَّ المراد صفات أنثوية تحديداً. فكيف يمكن لهذه الصّفات أن توجد من قبل في ذهن ذكرٍ إنْ كان فيها قليل من الأصلّة؟ أو العكس، وجود صفات ممتازة ذكرية مسبقة في ذهن المرأة. وإنَّ جانب الحقيقة الذي يوجد في إمكانية استباق اختراع أشكال من الكمال قبل أن توجد في الواقع، لا صلة له البتّة بفكرة ستندال. وعن هذا الأمر الدقيق سنتكلّم.

هناك قبل كلِّ شيء، خطأ جسيم في الرؤية في هذه النّظرية. هي تفترض، كما يبدو، أنَّ حالة الحب تستلزم نشاطاً فياضاً في الوعي. ويبدو أنَّ البلورة المستندالية تشير إلى ترف في العمل الروحي، وإلى ثراء وتراكم. والأنسب بشكل قاطع أن نقول الآن: العشق حالة من البوس الذهنيّ تضيق فيه حياة وعيناً وتُفرِّق وتُشلّ.

لقد قلت «العشق». ومن اللازم أن نضع شيئاً من الدقة في المفردة، تحت وطأة الاستمرار بإطلاق حماقات كالعادة، في موضوع الحب. ونطلق مفردة «حب» البسيطة جداً، وقليلة الأحرف جداً، على ظواهر لا حصر لها وجدّ مختلف حتّى صار من الحكمة أن نشك في وجود شيء ما مشترك فيما بينها. نحن نتكلّم عن «حب» امرأة؛ لكننا نتكلّم عن «حب الله»، وعن «حب الوطن»، و«حب الفن»، و«الحب الأموي»، و«حب الأبناء»، إلخ. إنها كلمة واحدة تشمل وتسمّي جماع المملكة العاطفية الأكثـر تنوّعاً.

وتكون مفردة ملتبسة إذا سميّنا بها أشياء لا مشترك جوهريّاً فيما بينها ومن غير شيء هام يكون متماثلاً فيها كلّها. وهكذا نستعمل كلمة «león» (ليون) لنسمي بها الحيوان السنوري المشهور، ولنشير بها في آن واحد إلى باباوات روما وإلى المدينة الإسبانية león. وقد عملت المصادفة على أن يُحمل لفظ بمعانٍ شتّى تشير إلى مواضع مختلفة جذريّاً، وتسمّيها. حينئذٍ يتكلّم النّحويون والمنطقيون عن «تعدد المعاني polisemia»؛ والمفردة تمتلك معانٍ متعدّدة.

أهذا هو حال كلمة «حب» في التعابير المذكورة سابقاً؟ أيوجد بين «حب العلم» و«حب المرأة» تشابه ما ذو أهمية؟ إذا قارنا حالي الروح كليهما نجد أن العناصر كلها مختلفة فيهما. ومع ذلك، يوجد عنصر متماثل يسمح لنا تحليل دقيق بعزله في هذه الظاهرة أو تلك. فإذا رأينا حالياً ومنفرداً عن بقية العوامل التي تشكل حالي الروح كليهما ندرك أنه وحده يستحق اسم «الحب» بشكل دقيق. وإننا نطلقه بفعل توسيع عملي، لكنه غير دقيق، على حالة النفس بكاملها على الرغم من أن هذه تحتوي أشياء أخرى ليست «حباً» بالمعنى الصحيح، حتى ولا هي شعور.

وال المؤسف أن عمل علم النفس في الأعوام المئة الأخيرة لم يصب بعد في الثقافة العامة، وكان مضطراً إلى أن يكتفي بمنظار غليظ مازال يستعمل عادةً في تأمل النفس البشرية.

والحب إذا تكلمنا بشكل حصري، هو محض نشاط عاطفي نحو موضوع يمكن أن يكون شخصاً أو شيئاً. وتبعاً للنشاط «العاطفي» يكون معزولاً عن الوظائف الفكرية كلها: كالإدراك، والانتباه، والتفكير، والتذكر، والتخيل، هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى، عن الرغبة التي كثيراً ما تختلط به. يرغب المرء في كأس ما، إذا كان عطشان، لكنه لا يحبها. لا ريب في أنه تولد من الحب رغبات؛ لكن الحب ذاته ليس رغبة. نحن نرحب في سعادة الوطن، ونرحب في العيش فيه «لأننا» نحبه. فحبنا سابق على هذه الرغبات التي تنشأ منه كما تنشأ النبتة من البذرة.

ويمتاز الحب طبقاً للنشاط العاطفي، عن المشاعر الخاملة كالفرح أو الحزن. فهذا بمثابة تلوين يصبح أنفسنا. «يكون» المرء حزيناً أو فرحاً في سلبيّة محضة. فالفرح ذاته لا ينطوي على نشاطٍ ما، وإنْ قاد ربما إلى ذلك النشاط، أمّا حبُّ شيء، فعلى النقيض ليس ببساطة «حالة ساكنة»، وإنما هو نشاط نحو المحبوب. وأنا لا أشير بذلك إلى الحركات الجسدية أو الروحية التي يشيرها الحب، بل إنَّ الحب في ذاته وتكوينه فعلٌ متعدٌّ نسعي به سعياً نحو من نحب. فلو مكتشا على بعد مئة فرسخ من الموضوع، فإننا نقيض نحوه إنْ كنَّا نحبه حتى من غير تفكير فيه، بفيض غير محدد وذي طابع إيجابي وحار. وهذا ما نلحظه بوضوح إذا عارضنا الحب بالبغض؛ لأنَّبغض أحد أو شيء ليس «حالة» سلبية كحالة الحزن، وإنما هو بشكلٍ ما فعلٌ

و فعل سلبي رهيب يدمر الموضوع المبغوض بشكل مثالٍ. وهذه الملاحظة بوجود نشاط عاطفي نوعي مختلف عن الأنشطة الجسمية والروحية الأخرى كلها كالنشاط الفكري والرغبة والنّشاط الإرادي، تبدو لي ذات أهمية حاسمة من أجل علم نفس دقيق للحب. لأننا إذا تكلمنا عن الحب فإننا نصف دائمًا تقريرًا عواقبه أو تبعاته وأسبابه المولدة أو نتائجه. ونکاد لا نتناول الحب ذاته بملقط التحليل فيما هو خاص به ويختلف فيه عن بقية الأمور النفسية.

والآن، قد يبدو مقبولاً أن يكون «الحب العلم» و«الحب المرأة» عنصر مشترك. ويمكن لهذا النشاط العاطفي، ولهذا الاهتمام الحار والإيجابي بكائن آخر لذاته، أن يتوجه على حد سواء إلى شخص أنثوي أو إلى قطعة من الأرض (الوطن مثلاً)، إلى ضرب من الممارسة الرياضية: كالرياضية والعلم، إلخ.. وكان يجب أن أضيف في النهاية، أن كل ما ليس بنشاط عاطفي محض، وكل ما هو مختلف عن «حب العلم» و«حب المرأة» ليس بحب بالمعنى الصحيح.

هناك «ضروب من الحب» حيث يوجد من كل شيء ما عدا حبًا حقيقياً. هناك رغبة وفضول وإصرار وهوس ووهم عاطفي صريح؛ لكن، ليس هذا الوثوق الحار بكائن آخر أياً يكن موقفه منا. أما «ضروب الحب» حيث نجدها فعلياً، فيجب ألا ننسى أنها تحتوي عناصر أخرى كثيرة إضافة إلى الحب بالمعنى الدقيق *sensu stricto*.

أما بالمعنى الفضفاض، فنحن نسمى «العشق» حباً، وهو حالة من حالات النفس شديدة التعقيد، حيث للحب بالمعنى الدقيق دور ثانوي، وستندل يشير إلى هذا الحب لما عنون كتابه: في الحب، بتعميم متعرّض يكشف عن عدم كفاية أفقه الفلسفي.

وأنا أقول عن هذا «العشق» الذي تعرضه لنا نظرية البلورة وتعدّه نشاطاً فيياضاً في النفس: إنه ضيق وشلل نسبي في حياتنا الواقعية، ونحن تحت سلطانه نكون أدنى وليس أكثر في الوجود المألوف. وهذا يقودنا إلى أن نرسم بخطوط عاممة سيكولوجية فورة الحب.

V

العشق بالتالي ظاهرة من ظواهر الانتباه.

في كل لحظة نكتشف فيها حياة وعينا نجدها مشغولة بجمع من الأشياء الخارجية والداخلية. وهذه الأشياء التي تملأ حجم ذهتنا في كل حالة، ليست رُكاماً مُبعهماً. بل فيها دائمًا حدًّا أدنى من النّظام وسلسل هرميًّا. في الواقع، نجد بينها شيئاً بارزاً فوق الأشياء الأخرى ومفضلاً عليها ومُضاء بشكل خاص وكأنَّ بؤرة ذهتنا ظللتْه بوهجها وعزلته عن البقية. وإنَّ من أسس وعياناً أن نتبَّه إلى شيءٍ. لكننا لا يمكننا الانتباه إلى شيءٍ من غير صرف الانتباه عن أشياء أخرى تظلُّ بسبب ذلك في شكلٍ من الحضور الثانوي على شكلِ جوقة أو خلفية.

فإذا كان عدد الأشياء التي تشكّل عالم كلَّ فردٍ كبيراً جدًّا، وكان حقل وعياناً محدوداً جدًّا، فسوف يقوم بينها نوع من الصراع من أجل غزو وعياناً. وإنَّ حياة نفسها وروحنا هي بشكلٍ خاصٍ ما يتحقق فقط في هذه المنطقة ذات الإضاءة القصوى. أمّا البقية، أي المنطقة المغفلة، وأبعد من ذلك، منطقة ما تحت الوعي، إلخ... فهي حياة بالقوّة وتحضير وترسانة واحتياط فحسب. ويمكننا تصوّر الوعي المتتبَّه كالمجال الخاص بشخصيتنا. إذًا، يستوي القول إنَّا نتبَّه إلى شيءٍ والقول إنَّ هذا الشيء ينزع مكاناً ما من شخصيتنا.

ويحتلُّ الشيء المتتبَّه له في النّظام الطبيعي، هذا المركز الممتاز مدة لحظات، ثم سرعان ما يطرد منه ليخلِّي المكان لشيءٍ آخر. والوعي، باختصار، يتقدَّل من شيءٍ إلى آخر متوقفاً عنده قليلاً أو كثيراً حسب أهميَّته الحيويَّة. فلتتصوَّر أنَّ انتباهنا شلُّ ذات يوم، وظلَّ مُثبتاً على شيءٍ. فسوف تظلَّ بقية العالم مهملاً، مُبعدة وكأنَّها غير موجودة؛ ولسوف يكتسب الشيء المتتبَّه له بشكلٍ غير طبيعي في نظرنا أبعاداً ضخمة لغياب كل مقارنة ممكنة. أبعاد جدَّ ضخمة حتَّى يحتلُّ هذا الشيء في الواقع، مجال ذهتنا كله، وسوف يكون وحده، ووحده فقط، مساوياً في نظرنا لهذا العالم كله الذي تركناه في الخارج بسبب صرف انتباهنا عنه كلياً. يحدث إذًا، كما يحدث إذا قرَّبنا من عيوننا يدَنا: فهي على كونها صغيرة الحجم جدًّا، تكفي لتفطية بقية المشهد وتملأ ملئاً كاملاً حقل رؤيتنا. ويمتلك الشيء المتتبَّه له بسبب الواقعه ذاتها واقعاً

أكبر وجوداً أقوى مما لم تتبه له، ويشكّل خلفيّة باهتةً وشبحيّة تقريباً تتظر في محيط ذهننا. وبامتلاكه واقعاً أكبر يُشحن بالطبع، بقدرٍ أكبر، ويصبح أثمن وأهمً ويعادل بقية العالم المظلمة.

وإذا تركَ الانتباه زمناً أطول أو بتردد أعظم مما هو طبيعي، على شيء، فإننا نتكلّم عن «هوس». فالمهووس إنسان ذو نظام تنبئي غير طبيعي. وقد كان عظماء البشر جميعاً تقريباً مهووسين، سوى أنَّ عواقب هوسهم، و«فكرتهم الثابتة» تبدو لنا نافعةً أو محترمة. لما سُئل نيوتن Newton كيف استطاع اكتشاف نظامه الميكانيكي الكوني، أجاب:

Nocte dieque incubando

(بالتفكير فيه ليلَ نهار). وهذا تصريح إنسان موسوس. في الحقيقة، لا أحد يحدد لنا كيف هو نظامنا التنبئي. إنه يتشكّل لدى كلّ امرئ بطريقةٍ مختلفة. وهكذا تكون الخفة التي ينزلق بها انتباه رجل الدنيا من موضوع إلى آخر سبباً للدوران لدى رجل ألفِ التفكير ملحّاً على كلّ موضوع بغاية جعله يطلق عصارته السرية. والعكس صحيح. إذ يسبّب لرجل الدنيا التعب والقلق، البطل الذي يتقدّم به انتباه المفكّر الذي يسير كشبكة أعمق مستخرجاً حشا الهاوية الوعر. ثمَ هناك أفضليات الانتباه المختلفة التي تشكّل قاعدة الطبع ذاتها. هناك من يصاب بالذهول وكأنَّه قد سقط من خلال باب مسحور، إذا بَرَزَ أثناء المحادثة معطى اقتصادي. ويتجه الانتباه عند شخص آخر تلقائياً بانحدار ذاتي نحو الفن أو الأمور الجنسية. ويمكّنا قبول هذه الصيغة: قلْ لي إلى ما تتبه، أقلْ لك منْ أنت.

إذَا: أنا أحسَب «العشق» ظاهرةً من ظواهر الانتباه، وحالة غير طبيعية منها تحدث داخل الإنسان السُّوي.

ويدلُّ على ذلك واقعة «العشق» البدئية. إذ يتقابل في المجتمع نساء كثيرات ورجال كثيرون. ففي حالة اللامبالاة، يتخلّص انتباه كلّ رجل وكذلك كل امرأة من أحد ممثلي الجنس المقابل إلى ممثّل آخر. وتجعل أسبابُ من انجذابِ قديم، وقربُ أكبر، إلخ، انتباه المرأة يقع على هذا الذّكر أكثر قليلاً مما يقع على ذكر آخر؛ لكنَّ الخلل في التَّناسب بين الانتباه إلى هذا وصرف الانتباه عن الآخرين ليسَ كبيراً. وإذا

استثنينا بعض الفروق الضئيلة نقول هكذا: إن كل الرجال الذين تعرفهم المرأة يكونون بخط مستقيم، على مسافة تبھيّة متساوية منها. لكن اتّوزع الانتباھ المتساوي هذا يقف ذات يوم؛ لأن انتباھ المرأة يميل إلى أن يقع من ذاته على أحد هؤلاء الرجال. وسرعان ما يقتضي منها جهداً كيما تصرف تفكيرها عنه، وتُعبّر اهتمامها باتجاه رجال آخرين أو أشياء أخرى. وبذلك ينكسر الخط المستقيم. فيبرز أحد الذكور على مسافة تبھيّة صغرى من تلك المرأة.

وليس «العشق» في بدايته غير هذا: انتباھ يقع بشكل غير طبيعي على شخص آخر، فإذا عرف هذا الشخص أن يفيد من موقفه المميّز ويغدّي بشكل ماهر ذلك الانتباھ، فإن ما تبقى يحدث بالآلية لا راد لها. ويجد نفسه كل يوم يتقدّم صفت الآخرين، صفت اللامبالي بهم. وكل يوم ينتزع مكاناً أكبر من نفس المرأة المتتبّهة. ثم تأخذ هذه المرأة تشعر بعجزها عن صرف الانتباھ عن هذا الرجل المفضل. أما الكائنات والأشياء الآخر فتنتزع شيئاً فشيئاً من مجال الوعي. وحيثما تكون المرأة «العاشرة»، وأياً يكن اهتمامها الظاهري، ينجدب انتباھها بفعل الثقلة ذاتها نحو ذلك الرجل. والعكس صحيح؛ إذ يكلّفها جهداً⁽¹⁾ كبيراً أن تنتزعه للحظة واحدة من ذلك الاتجاه، وتتجه به نحو ضرورات الحياة. ولقد رأى سان أغسطين بذكاء حاد أن الإلقاء بثقلنا هذا تلقائياً نحو شيء، هو من خواص الحب: (حبي ثقلي: وبه أسعى حيث أسعى).

إذ، لسنا بصدّ إثراء لحياتنا الذهنية، بل على العكس تماماً، هناك إبعاد مطرد لأشياء كانت تشغّلنا من قبل، فيضيق الوعي ولا يحتوي إلا على شيء واحد، ويُشل الانتباھ، فلا يتقدّم من شيء إلى آخر. ويمسي ثابتًا متصلّباً وأسير كائن وحيداً theia mania («هوس إلهي») كما كان يقول أفلاطون. (ولسوف نرى من أين جاءت الصفة «إلهي» المدهشة والمصرفة جداً).

مع ذلك، لدى العاشق انطباع أن حياته الواقعية أكثر ثراءً. فإذا قُلص عالمه يصبح أكثر تركيزاً. وتتلاقى قواه النفسيّة كلها لتشط باتجاه واحد. وهذا يعطي وجوده مظهراً زائفًا من توثر مفرطٍ.

(1) عنف، في الأصل – المترجم.

ويُضفي انحصار الانتباه على هذا الشيء المفضل، صفات عجيبة في آن واحد. لأنَّ كمالات غير موجودة مفتعلة تظهر فيه. (لقد سبق لي أنْ بَيَّنتَ أنَّ ذلك يمكن أن يحدث. لكنَّه ليس جوهريًا ولا ضروريًا كما افترض ستدال خطأ). وبمقدار ما يلامس الانتباه شيئاً وينزلق عليه، يكتسب هذا الشيء في الوعي قوَّةً واقع لا يُضاهى. إنَّه موجود كلَّ ساعة بالنسبة لنا. إنَّه هنا دائمًا، قربنا وأكثر واقعية من كلِّ شيء آخر. أمَّا الأشياء الأخرى فيجب علينا أن نبحث عنها موجَّهين نحوها - بعناء انتباهنا - الذي هو بذاته ناسب بالمحبوب.

إنَّا نعثر هنا على شبيه كبير بين العشق والانفعال الصوفي. فمن عادة الصوفي أن يتكلَّم عن «حضور الله». وهذه ليست مجرد جملة. بل وراءها ظاهرة حقيقة. فلكثرة الصلاة والتأمل والتوجُّه إلى الله، يكتسب الله في نظر الصوفي صلابة جدًّا موضوعية حتى تسمح له ألا يختفي قطًّا من حقله الذهني. إنَّه موجود هناك دائمًا، مادام لا ينفك الانتباه عنه. وكلَّ محاولة في الحركة تجعله يعثر على الله، أي: يسقط مرَّةً أخرى في الفكرة عنه. وذلك ليس شيئاً مميَّزاً للمجال الديني. فإذا كان لا يوجد شيء يمكن أن يحظى بالحضور الدائم عند الصوفي كما يحظى به عنده الله، كذلك العالم الذي يعيش سنتين كاملة وهو يفكِّر في مشكلة، أو الروائي الذي ينشغل باستمرار بشخصية خيالية، يعرفان كلاهما الظاهرة نفسها. وهكذا كان بليزاك Balzac إذا قطع محادثة تجارية، قائلاً: «حسن؛ لنعد إلى الواقع! ولنتكلَّم عن سيزار بيرُوت». وكذلك المحبوبة في نظر العاشق، تكتسب حضوراً كليًّاً دائمًا، وكانتما العالم كلَّه مشرب بها. وما يحدث في الواقع هو أنَّ العالم غير موجود في نظر المحب، فقد انتزعته المحبوبة منه وحلَّت فيه، لذلك يقول العاشق في أغنية إيرلندية: «حبيبي، أنت حصَّتي من الدنيا».

VI

فلنقم بالحركات الرومانسية، ولنعترف أنَّ الحبَّ - وأكررُ آنِي لا أتكلَّم عن الحبَّ بالمعنى الدقيق - حالة روحية دنيا ونوع من الحماقة المؤقتة. فلا نستطيع أن نعشق من غير إفقاء الذهن ومن غير تقليل عالمنا المألف.

وإنَّ وصف «الحب» هذا الوصف، هو كما يلاحظ، عكس الوصف الذي وصفه به ستدال. فعوضاً عن مراكمه أشياء كثيرة، (كمالات) فوق شيء كما تزعم نظرية

البلورة، فإنَّ ما نصنعه هو عزل شيءٍ بشكلٍ غيرٍ طبيعيٍ، ونظلُّ وحيدين معه جامدين مسلولين كالدِّيك إزاء الخطأ الأبيض الذي ينْوَمُه مغناطيسياً.

ولا أزعم بذلك أنَّ أهوي بسمعة واقعة الحبِّ الكبُرِيَّ التي وهبت التَّارِيخَ العامَ والخاصَّ وهجاً عجيباً. الحبُّ عملٌ من أعمالِ الفنِّ الكبُرِيَّ، وعمليةٌ رائعةٌ تقومُ بها النُّفوسُ والأجسام. لكنَّه يحتاج بلا ريبٍ، كيما يحدث، إلى أنْ يعتمد على جانبٍ من عملياتِ ميكانيكيَّة، أو توماتيَّة، من غير روحانيةٍ حقيقيةٍ. وإنَّ فرضيَّاتِ الحبِّ الثمينة جدًا كلَّ بمفردها، غبيةٌ إلى حدٍّ ما، وهي كما قلت تعلمُ بشكلٍ ميكانيكيٍّ.

وهكذا، لا وجودَ لحبٍّ من غير غريزةٍ جنسيةٍ. والحبُّ يفيدُ منها، كما من قوَّةٍ خامٍ، وكما تفيدُ سفينةٍ شراعيةٍ من الرِّيح. والغريزة الجنسية آليةٌ أخرىٌ من تلك الآليات الحمقاء الجاهزة دائمًا للانطلاقِ بشكلٍ أعمى، والتي يفيدُ منها الحبُّ ويستطيعُها بصفته فارساً جيدًا. ولا ننسَ أنَّ كلَّ حيَاةً روحيةً عليها والمقدَّرة جدًا في ثقافتنا، محالةٌ من غير الخدمة التي تؤديها آلياتُ دنيا لا تحصى.

وإذا سقطنا في هذه الحالة من الضيق الذهنيِّ، والخناق النفسيِّ الذي هو العشق، فقد هلكنا. في الأيام الأولى نستطيعُ أن نصارع. لكنَّ، إذا حدث بمقاييس ما خلل بين الانتباه المتصروف إلى امرأة والانتباه الذي نوليه الآخرين وبقية الكون، فلن يكون في قدرتنا وقف العمليَّة.

والانتباه هو أداة الشَّخصيَّة الفائقة؛ إنَّه الجهاز الذي ينظمُ حياتنا الذهنية. فإذا أصيَّ بالشَّلل، لا يُبقي لنا حريةً ما في الحركة. ويجب علينا أن نوسَعَ مِرَّةً أخرى حقلَ وعييناً كيما ننقدُ أنفسنا؛ لذلك كان من الضرورة بمكان أن ندخل فيه أشياءً أخرى تنتزعُ من المحبوب احتكاره له. فإذا استطعنا أن نرى، إيان احتدام العشق، المحبوب فجأةً في منظور انتباهنا الطبيعيِّ، فقد تتلاشى قدرته السحريةُ. لكنَّ، ينبغي لنا من أجل صنع ذلك، أن نتتبَّه إلى هذه الأشياء الأخرى، أي ينبعي لنا أن نخرج من وعيينا ذاته، الذي يحتلُّه من نحب احتلالاً كاماً.

لقد سقطنا في حُجرةٍ مغلقةٍ من غير مَنْفذٍ فيها إلى الخارج. ولا يمكن لشيءٍ من الخارج أن يتغلغل فيها ويسهلُ لنا الهرب عبر الثقب الذي تفتحه لنا. وإنَّ نفس

العاشق تفوح بحجرة مريض مطبقة، ذاتٍ هواءٍ حبيسٍ تغذّيه الرئاتُ ذاتها التي تتنفسُه.

لذلك يميل كل عشقٍ آلياً نحو الجنون، فإذا ترك لذاته فإنه يتضاعف حتى الحدود القصوى الممكنة.

وهذا ما يعرفه «الغزا» من كلا الجنسين. فإذا ما تركَز انتباه امرأة على رجل، يسهل جدًا على هذا الرجل أن يملأ بالها ملناً كاملاً. يكفيه لذلك لعبة بسيطةٌ من الشد والإرخاء، من الرجال والازدراء، ومن الحضور والغياب. ويعمل نبض هذه التقى كمخلاةٍ هواء في انتباه المرأة، وينتهي إلى إفراجه من كلٍّ ما تبقى من العالم. وما أجمل قولَ شعبنا: «امتصرَ الدِّماغُ»! في الواقع: المرأة يذهلها ويمتصها شيء. وإن معظم «الغراميات» تتقلص إلى هذه اللعبة الميكانيكية التي تلعب على انتباه الآخر.

ولا يُنقذ العاشرُ سوى صدمة يتلقاها بعنفٍ من الخارج، ومعاملةٍ يرغمه أحدُ ما عليها. ونعلم أنَّ الغياب والأسفار قد تكون علاجاً جيداً للعاشقين. ولنلاحظ أنَّها تعالج الانتباه. فبعد الشيء المحبوب يقطع عنه الغذاء تنبهياً، إذ يمنع البعدُ عناصرَ جديدة في الشيء، من إبقاء الانتباه حياً. والأسفار إذ تُجبر العشاق على خروجهم من ذواتهم مادياً، وتحل ألف مشكلة صغيرة بانتزاعنا من الإطار المألوف وتضغط علينا بألف شيءٍ غريبٍ، تستطيع أن تكسر كلمة سرَّ الهوس، وتفتح مساماتٍ في الوعي المغلق الذي يدخله مع الهواء الطلق، المنظور الطبيعي.

ويصبح هنا أن نواجه اعتراضاً قد يكون خطراً للقارئ بعد قراءته الفصل السابق. لما عرَّفنا العشق أنه ثبيت (أو تركيز) الانتباه على شخص آخر، لم نعزله بشكلٍ كافٍ عن ألف حالة في الحياة حيث شؤون سياسيةً واقتصاديةً ذات خطورةٍ وضرورةٍ تحجز اهتمامنا بيافراط. وإنَّ معظم إثارة المثير تقريباً تأتي من الاستجابة للمنبه بالضرورة. ولقد كان وندت Wundt أول من فرقَ - منذ سبعين عاماً على الأقل - بين الانتباه الإيجابي والانتباه السلبي. هناك تنبه سلبي إذا دوَّت طلقة في الشارع، إذ تفرض الضوضاء غير المألوفة نفسها على سير وعيانا التلقائي وترغمه على الانتباه. ولا وجودَ لهذا الفرض عند من يعشق، وإنما يتوجه انتباهه من تلقاء ذاته إلى المحبوب.

وقد تصف هنا سيكولوجيا دقيقة لهذه الظاهرة، موقفاً ظريفاً ذا وجهين نتبه فيه طوعاً وقسراً في آن واحد.

إذا فهمنا ذلك فهماً دقيقاً، يمكننا القول إنَّ كلَّ من يعشق، يريد أن يعشق. وهذا يبعد العشق الذي هو في النهاية، ظاهرة طبيعية، عن الوسوس الذي هو ظاهرة مرضية. فالموسوس لا «يثبت» عند فكرة بميُل ذاتيٍّ. والمخيف في حالته تحديداً، هو أنَّ الفكرة، وإنْ تكن فكرته، تظهر في داخله بطابع مفروض شرسٍ وغريبٍ، وتتبع من «آخر» مجهول وغير موجود.

توجد حالة واحدة فحسب يسير فيها انتباها بقدمه ذاتها ليثبت (أو ليتركم) على شخص آخر، وليس مع ذلك، حالة عشق. إنَّها حالة البغض. لأنَّ الحبَّ والبغض توأمان عدوان متماثلان ومتضادان في كلِّ شيء. وكما يوجد عشق، يوجد «تباغض» وليس بوفرة أقلَّ.

وإذا طلعنا من فترة عشق، نحسَّ بانطباع شبيه بانطباع الاستيقاظ الذي يجعلنا نخرج من فجَّ حيث تزدحم الأحلام. وندرك حينئذٍ أنَّ المنظر العام أوسع وأكثر تهويةً، وللمح الانغلاق وخلخلة الهواء كلَّها، التي كان يعانيها ذهتنا الهاوي، ونشعر خلال مدةٍ ما بتآرجحات الناقمين وضعفهم وكابتهم.

وإذا بدأت عملية العشق، فإنَّها تجري برتابة مؤسسة. أي، أنَّ كلَّ من يعشق يعشق ذات العشق: الذكي كالاحمق، والشاب كالعجز، والبرجوازي كالفنان. وهذا الأمر يؤكِّد طابعه الميكانيكي.

أما الشيء الوحيد الذي ليس ميكانيكيًّا خالصاً فيه، فهو بدايته. لذلك هي تلفت انتباه علماء النفس أكثر مما يلفته أيما جانب آخر من الظاهرة. ما الذي يجعل انتباه امرأةٍ يتثبت على رجل معين، أو انتباه رجل على امرأة؟ أيَّ صنف من الصفات تهَب شخصاً مزيداً تتقدَّم صُفَّ الآخرين، غير المميَّز؟ لا ريب في أنَّ هذا هو الموضوع الأهم، لكنَّه في آنٍ واحدٍ ذو تعقيد كبير؛ لأنَّه إذا كان من يحب يحبَّ الحبَّ ذاته، فليسوا جميعاً يحبُّون للسبب ذاته، فلا توجد خلَّةٌ ما تُحبَّ بشكلٍ شامل.

لكن، أحرى بنا أن نبيَّن قبل أن ندخل في موضوع جدَّ شأنك كموضوع عمَّا هو المحبوب، وعمَّا هي نماذج أولويات الحبَّ المختلفة، أنَّ نبيَّن الشَّبه غير المنتظر بين

العشق بصفته شللاً في الانتباه، والتصوف، وما هو أخطر من ذلك؟ حالة التسويم المغناطيسي.

VII

عشق وجذب (أو غيبة ووجود)

وتقويم مغناطيسي

تعرف ربة البيت خادمتها عاشقة إذا لاحظت عليها شرودها.. إذ لا تملك المرأة المسكينة انتباها حرّاً لتعيشه جهة الأشياء المحيطة بها. إنها تعيش مغلقة ومنكفة على نفسها متأملة في داخلها ذاتها، صورة المحبوب الحاضر دائمًا. ويُضفي هذا التركيز على الدّاخل الذّاتي على العاشق مظهر مسرئٍ أو مجنون «ومسحور». والعشق في الواقع فتنّة وسحر. ولقد رمز شراب تريستان Tristán السحري دائمًا باليحاء مرن، إلى عملية «الحب» النفسيّة.

في جمل اللغة المستعملة التي تتكتّف فيها لمح قديمة جدًا، ينابيع رائعة من علم نفس صحيح يافراط، ولم تستغلّ بعد. إنّ ما يُعشق هو «سحر دائمًا». ولقد بينَ لنا اسم التقنية السحرية المعطى لموضوع الحب، أنّ الذهن الغفل مبدع اللغة، لاحظ الطّابع الفائق للعادة غير القابل الشفاء الذي يسقط فيه العاشق.

إنّ أقدم بيت شعرى هو الصيغة السحرية التي تسمى *cantus y carmen*. لقد كان فعل الصيغة و نتيجتها السحرية *la incantatio*. ومن هنا جاءت سحر وفتنة وفي الفرنسية جاءت *carmen* من *charme*.

لكن، يوجد فيرأى، أيًّا تكون صلات العشق بالسحر، شبه أعمق من كلّ ما لاحظ حتى الآن، بين العشق والتصوف. وكان يجب أن تستشف هذه القرابة الوثيقة من واقعة أنّ الصوفي يتبنّى دائمًا بتطابق مذهب كلماتٍ وصوراً إيرروسية كيما يعبر عن نفسه. وقد لاحظ ذلك كلّ من شغل بهذه الظاهرة الدينية، لكنهم حسّبوا كافيًا الإعلان أنّ الأمر مجازات لا أكثر.

ويحدث مع المجاز ما يحدث مع (الموضة). هناك أناس يحسبون إذا وصفوا شيئاً بالمجاز أو الموضة أنّهم قد أزالوه، ولا حاجة بهم إلى مزيد من البحث. وكأن المجاز

و(الموضة) لم يكونا واقعين من طراز الواقع الأخرى ذاتها، وكأنهما غير مزودين بما لا يقلّ عنها بالثبات، وغير خاضعين لأسباب وقوانين جدّ فعالة كتلك التي تحكم المدارات النجمية.

لكن، لمن لاحظ كلّ من درس التصوف كثرة المفردات الجنسية فيه، لم يلاحظوا الواقعة المملة التي تضفي على التصوف خطورته الحقيقة؛ لأنّ العكس صحيح، فالعاشق يميل إلى استعمال تعبير دينية. فالحبّ عند أفلاطون هو من «إلهي». وكلّ عاشق يسمّي محبوبته «إلهية»، ويحسّ بقربها «كأنّه في السماء»، إلخ... وهذا التبادل الطريف في الكلام بين الحبّ والتصوف يجعلنا نخمن وجود أنس مشترك بينهما.

والعملية الصوفية كميكانزم سيكولوجي، تشبه العشق في الواقع. إنّها تشبهه جداً إلى درجة تتطابق معه حتّى بالتفصيل بكونها رتبة بشكل مضجّر. وإذا كان كلّ من يحبّ يحبّ الحبّ ذاته، فإنّ الصوفيين في كل الأزمنة والأمكنة قد خطوا الخطوات ذاتها وقالوا، في الواقع، الأشياء ذاتها.

خذدا أيّ كتاب صوفي – من الهند أو من الصين، وسواء أكان إسكندرياً أم عريباً، جرمانياً أم إسبانياً – تجدوه دائماً بقصد دليل متعال، وبقصد طريق الذهن إلى الله. وإنّ المحطّات والعرفات هي هي ذاتها دائماً ما عدا فروقاً خارجية وعَرضية^(١).

وإنّي أفهم تمام الفهم غياب التّعاطف الذي أبدته الكنائس دائماً نحو الصوفيين، وكأنّها تخشى أن تجلب مغامراتُ الجذبِ هدراً لسمعة الدين. وصاحب الجذب هو إلى هذا الحدّ أو ذاك، مجنون. إذ ينقصه الاعتدال والوضوح الذهني. وهو يضفي على علاقته بالله طابعَ قصْفٍ يشير نفور صفاء رجل الدين الحقيقي، الخطير. وفي تطابق نادر مع ذلك، يشعر المعلم الكونفوشيوسي باحتقار نحو الصوفي الطاوي، نظير الاحتقار الذي يشعر به اللاهوتي الكاثوليكي نحو الراهبة المستبرة. وإنّ أنصار الهرج في كلّ نظام يؤثرون دائماً فوضى الصوفيين وس克رهم على وضوح ذهن الكهان الصافّي

(١) الفرق الوحيد، ويكون أحياناً هاماً، هو هذا: لقد كان بعض الصوفيين «فوق ذلك» مفكرين كباراً. وقد نقلوا إلينا إلى جانب تصوّفهم، إيديولوجياً عبقرية أحياناً. وهذا كان أفلوطين والمعلم ييكهارت. لكن صوفيتهم بما معناها الصحيح مطابقة إلى أكثر أشكال الجذب الصوفي ابتدأاً - المؤلف.

والمنظم، أي على الكنيسة. وأنا آسف لعدم استطاعتي أن أوفقهم على هذا الاختيار. يمنعني من ذلك مسألة صدق. ذلك لأن كل لاهوت يبدو لي أنه ينقل إلينا كميةً أكبر من الألوهة، ولمحاتٍ ومعانٍ أكثر من مواجه الصوفيين كلها معاً. فعوضاً من اقترابنا من صاحب الجذب (أو الوجود) يجب أن نمسك به بكلمته، ونتلقى كل ما يأتينا به من انغماساته المتعالية، ثم ننظر بعد ذلك إن كان ما يقدمه لنا يستحق العناء. والحقيقة هي أن ما يستطيع أن ينقله إلينا بعد مرافقته في سفره السامي، شيءٌ ضئيل القيمة. وأنا أحسب أن الروح الأوروبيَّة تجد نفسها قريبة من شعور جديد بالله، ومن تحققات جديدة حول هذه الواقع، وهي أهم الواقع كلها. لكنني أشك كثيراً أن يأتي ثراءً أفكارنا حول الألوهة من طرق القصف التحتية، وليس عبر طرق الفكر المنهجي النير. عبر الlahوت وليس عبر الجذب (أو الغيوبية).

لكن، فلنعد إلى موضوعنا.

والتصوف أيضاً ظاهرة من ظواهر الانتباه.

وأول ما تقرره علينا التقنية الصوفية أن نركِّز انتباها على شيءٍ. على أي شيء؟ تكشف لنا اليوجا، وهي تقنية الجذب الأصرم والأعلم والأشهر، بذكاء عن الطابع الميكانيكي لكل ما سوف يحدث لنا من ثم، لأنها تجيبنا عن ذلك السؤال: نركِّزه على أي شيءٍ ليس الشيء إذاً، ما يصف العمليَّة ويويحي بها، وإنما هو يصلح فقط كحجَّة فيما يدخل الذهن في موقف غير طبيعي. في الواقع، يجب الانتباه إلى شيءٍ ببساطة على أنه وسيلة لصرف الانتباه عن سائر أشياء العالم الأخرى. ويبداً الطريق الصوفي بافراغ الوعي من تعدد الأشياء الموجودة فيه عادة، ويسمح بحركة الانتباه الطبيعية. لذلك كانت نقطة الانطلاق عند سان خوان ديلاكروث من أجل كل تقدُّم لاحق «البيت الهادئ»، وكسر حدة الشهوات والفضول؛ وكما تقول سانتاتريسا: «تخلَّ كبير عن كل شيء»؛ أي: قطع جذور مصالحنا الدنيوية المتعددة كما نستطيع «الانجذاب» نحو شيء آخر (حسب سانتاتريسا). بالمثل يستطيع الهنودسي navatam na pasyati يكتفَ عن رؤية التعدد والتتوّع كشرط للدخول في التصوف.

وتُحال هذه العملية ببعاد الأشياء التي يروح ويجيء بينها انتباها في العادة، بتشييت الانتباه تشييتاً خالصاً. وتسمى هذه الممارسة في الهند كاسينا kasina، التي يمكنها أن تفيد من كل شيء. مثلاً: يصنع المتأمل لنفسه قرصاً من الطين ويجلس قربه ويثبت

نظرته عليه. أو ينظر من مرتفع ما إلى جريان جدول، أو يتأمل بقعة ما ينعكس الضوء عليها، أو يشعل ناراً، أو يضع شاشة يفتح فيها ثقباً وينظر إلى الوجه من خلاله، إلخ.. ويبحث عن أثر مخالة الهواء ذاته المشار إليه من قبل، والذي يمتص العشاق بموجبه: «أدمغة بعضهم بعضاً».

ولا يوجد جذب صوفي من غير فراغ مسبق للذهن. يقول سان خوان ديلاكروث: «لذلك يأمر الله بأن يكون المذبح الذي تقدم فيه الذبائح مفرغاً من الداخل». «التدبر» نفسكم يريدها الله فارغة من الأشياء كلها». ويعبر صوفي ألماني بقوّة أعظم عن ابتعاد الانتباه هذا عن كلّ ما ليس شيئاً واحداً، أي الله، فيقول: «لقد خلعت ولادتي». ويقول سان خوان نفسه على شكل جميل: «أنا لا أرعى قطعاً»، أي: لا أحتفظ بانشغالٍ ما.

والآن يجيء ما هو أكثر إدهاشاً: ما إن يُفرغ الذهن من الأشياء كلها، حتى يؤكّد لنا الصوفي أنّه يجد الله أمامه، وأنّه يجد نفسه مملوءاً بالله. أي: أنّ الله يكمن بالضبط في هذا الفراغ؛ لذلك يتحدث المعلم إيكهارت Eckhart عن: «صحراء الله الصامتة»، وسان خوان عن «ليل الروح المظلم»؛ مظلوم، مع ذلك، ملآن نوراً، جدّ ملآن لمجرد وجود النور فقط، حتى لا يصطدم النور بشيء فيصبح ظلاماً. إنّ خاصية الروح المطهرة والمفناة حِيال عواطفها الخاصة ومداركها كلها هي في الأَ تمتّع بشيء ولا تفهم شيئاً على شكل خاص، مقيمة في فراغها من الظلمة والدجى، وتعانق كلّ شيء باستعدادٍ كبيرٍ كما يتحقق فيها قول القديس بولس.

Nihili habentes et omnia possidentes

«لا تملك شيئاً وتملك كلّ شيء». ويسمّي سان خوان، في موضع آخر، هذا الفراغ المملوء والظلمة المضيئة بأعذب صيغة، فيقول: «إنّها الوحدة الصائبة».

* * *

إذَا، نصل إلى أنّ الصوفي، كما العاشق، يبلغ حالته غير الطبيعية «مثبّتاً» الانتباه على شيء ليس له من دور آخر مؤقتاً غير صرف الانتباه عن كلّ شيء آخر، و يجعل فراغ الذهن ممكناً.

لأنّه، لا «المنزل أو المقام» الأخفي ولا مستوى الحياة الوجدية الأكبر هو فقط ذلك الذي ينظر منه الصوفي إلى الله، صارفاً الانتباه عن كلّ شيء آخر. فهذا الإله الذي يمكن

النظر إليه ليس إليها حَقّاً. والله الذي له حدود وشكل، الله المفكّر فيه تحت هذه الصفة أو تلك، باختصار، الله الذي يمكن أن يكون موضوعاً للاتباه ويشبه في حالته تلك شبهها مفرطاً الأشياء الدنيوية، ليس إليها حقيقةً. ومن هنا المذهب الذي يعرض لنا من حين لآخر من صفحات التصوف بشكل فيه مفارقة، ليؤكد لنا أنّ الغاية هي عدم التفكير «حتى» في الله. وسبب ذلك واضح: إذ لشدة التفكير فيه، ولفرط الانجذاب إليه، يأتى حين من الدهر يكفّ فيه عن أن يكون شيئاً خارج الذهن ومختلفاً عنه، وموضوعاً خارج الذات وإزاءها. أي، يكفّ عن أن يكون شيئاً في الخارج objectum فيتحول إلى شيء في الداخل injectum. ويناسب الله في الروح ويختلط بها، أو بقول معاكس، تذوب الروح في الله وتكتفّ عن الشعور به كأنّه مختلف عنها. هذى هي الوحدة la (unio) التي يطمح إليها الصوفي. «تصبح هذه الروح، أقول روح هذه الروح، شيئاً واحداً والله»، تنقل إلينا سانتا تيريسا في «المنزل أو المقام السابع». ولا يظنّ أحد أنّ هذه الوحدة يحسّ بها كشيء مؤقت يحصل عليه الآن، ثم يفقد بعد ذلك. ويلمح الصوفي الجذب (أو الغيبة) في طابع الاتحاد النهائي والدائم كما يقسم العاشق بصدق على حبه الأبدي. وتميّز سانتا تيريزا بقوة شكلي الاتحاد من بعضهما: الأول «هو مثل شمعتين تتحدان اتحاداً وثيقاً حتى يصبح النور نوراً واحداً... لكن، يمكن بعد ذلك فصل الواحدة عن الأخرى وتظلان شمعتين». والثاني مع ذلك، هو «كماء يساقط من السماء على نهر أو ينبوع حيث يصبح الماء كلّه ماءً واحداً، حتى لا يمكن تمييز ماء النهر من ماء السماء ولا الفصل بينهما. أو كتهر صغير يدخل البحر فلا توجد وسيلة للفصل بينهما، أو كحجرة ذات نافذتين يدخل منها ضوء كبير، وإن يكن منقسمًا، يصبح ضوءاً واحداً».

ولقد علل إيكهارت جيداً جداً التدنّي النسبي للحالة التي يكون فيها الله موضوعاً للذهن. «إن الانشغال الحقيقي بالله هو في الروح، وليس في التفكير في الله على نمط واحد وباستمرار. فلا ينبغي للمرء أن يكون إلهه مفكراً فيه فقط، لأن التفكير إذا توقف، فسوف يتوقف أيضاً ذلك الإله». وبالتالي، ستكون الدرجة العليا في الطريق الصوفي تلك التي يكون فيها الإنسان مشبعاً بالله، ويصير إسفنجاً من الألوهة. ويمكنه حينئذ أن يعود مرة أخرى إلى العالم ويهمّ بشؤونه الأرضية، لأنّه سيعمل في الواقع، كأداة الله. ولن تكون رغباته وخطاه وأعماله في العالم شيئاً خاصاً به. ولا يهمه شيء مما يعمله أو يحدث له، لأنّه «هو» يكون غائباً عن الأرض، غائباً عن رغبته أو عمله ذاته، ومحضناً

أو كتيمًا إزاء كلّ ما هو محسوس. فقد هاجر شخصُه الحقيقي إلى الله، وانصبَّ فيه الله، ويصبح دمية ميكانيكية فحسب و «صنيعة» يشغلها الله. (والتصوُّف في ذروته يلامس دائمًا حدود «التعطيل» quietimo).

ويجد هذا الموقف المتطرف نظيره في عملية «العشق». فإذا استجاب الآخر تطرًا فترة من «الاتحاد» الانتقالي، ينقل فيها كلّ فرد إلى الآخر جذور كيانه. ويحيا - أي يفكّر ويرغب ويعمل - ليس انطلاقاً من ذاته، وإنما انطلاقاً من الآخر. وبذلك يكتُب عن التفكير في المحبوب لف्रط وجوده في داخله. ويلاحظ ذلك فيما ترمز إليه ملامح الوجه، كما يحدث في كلّ الحالات الحميمة. إذ تُناظر فترة «تشييت» الانتباه المشدوه والمقصور على المحبوبة التي ما تزال خارج المرء، حركةٌ من الانكفاء على النفس والتركيز. فالعينان جامدتان، والنظرية صلبة، والرأس يميل إلى التطامن فوق الصدر، والجسم ينكمس إن أمكن ذلك. ويميل المظهر كلّه ليتمثل مع الشكل البشري شيئاً محليّاً وكأنه مغلق. فتحنّ نحضن صورة المحبوب في حجرة انتباهنا المطبقة. لكن، إذا « جاءت » غيبة الحب وصارت المحبوبة لنا، بالحرى، أكون أنا ذاتي، وأنا المحبوبة، يظهر على الوجه هذا التفّتح الظريف الذي تجلّى فيه السعادة. فترقّ العينان النظرة التي تصبح صمغاً، وتنزلق على كلّ شيء من غير أن تتركّز، على شيء. وتتكرّم فتداعب الأشياء أكثر مما تراها. وكذلك يكون الفم شبه مفتوح على بسمة شاملة تقطر من غير انقطاع من صواري الشفتين. إنّها هيئّة الأبله، وهكذا هي هيئّة البلاهة. وتفقد أنفسنا النظام ودقة الموقف إذا لم تجد شيئاً خارجيّاً ولا داخليّاً ثبت عليه انتباهنا. ونشعر بأنفسنا هائمين خفيفين. ويقتصر نشاطنا على السماح بأن تنطلق نحو الشّمس الأخيرة الممتَصَّة من صفحة أنفسنا، كما تنطلق من ماء راكد.

إنّها حالة «الجذب» المشتركة بين العاشق والصوفي⁽¹⁾، فلا تعنيهما في خير أو شرّ هذه الحياة ولا هذا العالم؛ لأنّهما كفأ عن أن يكونا مسألة لهما. فالأشياء التي نعملها ونعانيها لكونها تمسّّ أعمق دواخلنا، تتحول في الموقف الطبيعي، إلى مشاكل لنا، وتُقلّقنا، وترهقنا؛ لذلك نشعر بوجودنا ذاته كثقل ندعنه براحة يدنا، بعناء. لكننا إذا نقلنا هذه التّواة الحميمة إلى منطقة أخرى، وإلى وجود آخر خارج العالم، فإنّ ما

(1) لا أشير، كما يلاحظ، في شيء إلى «القيمة» الدينية التي تنتظر «حالة الجذب». فهذه هنا اسم بالمعنى الدقيق لحالة نفسية خاصة بالصوفيين كلّهم في كلّ الأديان. — المؤلف.

يحدث لنا فيه يفقد فعاليته ويظلّ من غير تأثير علينا، وكأنّه موضوع بين مزدوجتين. وإذا سرنا وسط الأشياء نشعر بأنفسنا قد فقدنا الوزن. وكأنما يوجد عالمان ذوا أبعاد مختلفة، لكنهما متداخلان، يعيش فيما الصوفي؛ هو يعيش في العالم الأرضي في المظاهر فقط، بينما يعيش في الحقيقة، في عالم آخر، وفي منطقة منعزلة يعيش فيها وحيداً مع الله.

Deum et animan. Nihilne plus? Nihil omnio.

«الله والروح. ولا شيء آخر؟ لا شيء البتة»، يقول القديس أغسطين. وكذلك العاشق يتقلّل بينما من غير أن نفعه بشيء آخر سوى الاحتكاك بمحيط حساسيته. هو يرى حياته ويعتقد أنها قررت مسبقاً وإلى الأبد.

والحياة في «حالة الجذب» صوفية كانت أم عشقية تفقد ثقلاً وخشونة. فيبتسم السعيد لكلّ ما يحيط به بأريحية سيد عظيم. لكن، أريحيّة السيد العظيم ضئيلة دائماً ولا تستلزم جهداً. وأريحيّته قليلة السخاء جداً. في الواقع، هي صادرة عن الازدراء. فمن يحسب نفسه من طبيعة عليا يداعب بأريحية الكائنات، كائنات من رتبة دنيا لا تستطيع أن تلحق به ضرراً، لسبب بسيط كونه «لا يتعامل معهم» «ولا يعيش معهم». وقمة الازدراء أننا لا نتفضّل فنكشف عيوب الآخر. وإنما نسقط عليه من عليانا التي لا تدرك، ضوء سعادتنا الملائيم وهكذا كلّ شيء جميل ولطيف في نظر الصوفي ونظيره المحب. فإذا نظر إلى الأشياء مرة أخرى بعد مرحلة الذهول، فإنه لا يراها في ذاتها، وإنما معكوسة في الشيء الوحيد الموجود له: الله أو المحبوب. وما ينقصها من لطف، تضفيه عليها المرأة الرائعة التي يتأملها فيها. وهكذا إيكهارت الذي نبذ الأشياء فتلقاهامرة أخرى من الله، كمن يولي المنظر الطبيعي ظهره فيجلده معكوساً مجسداً في سطح البحيرة الصقيل الرائع. أو كأشعار مواطننا سان خوان ديلاكروث، المشهورة:

مضى عبر هذه الآيكة بسرعة
ساكباً ألف جمال.

وإذ سار ناظراً إليها
بصفحة وجهه وحدها
جعلها تكتسي بالجمال.

ويضغط الصوفي نفسه إسفنجه الألوهه، قليلاً على الأشباء: حينئذٍ ترشح الألوهه سائلة وتطليها. وكذلك المحب.

لكننا سنسقط في الخطأ إذا شكرنا للصوفي أو للعاشق هذه «الأريحية». إنهم يحتفيان بالكائنات بعدم الاهتمام بهم ذاته في الحقيقة. إنهم يمضيان لشأنهما بسرعة. في الواقع، يزعجهما قليلاً أن يتحجزاً كثيراً، كما يزعج السيد العظيم «اهتمام الفلاحين». لذلك كانت لطيفة عبارة سان خوان ديلاكروث حينما يقول:

أبعدهم، يا حبيبي
فانا اطير طيراناً.

وإن لذة «حالة الجذب»، أيّنما مُثلت، تكمن في أن يكون المرء خارج العالم وخارج ذاته. وهذا ما تعنيه حرفيًا *ex - tasis*: خارج الذات وخارج العالم.

ويصلح أن نلاحظ هنا، أن هناك نموذجين من البشر لا يلتقيان: أولئك الذين يشعرون بالسعادة أنها خارج الذات، والذين يشعرون على العكس منهم، بالهباء إذا كانوا في كامل وعيهم. وكثيرة للغاية الوسائل الموجودة للخروج من الذات بدءاً من الخمرة حتى الغيبوبة الصوفية. كما هي كثيرة جدًا الوسائل التي تحدث حالة الوعي بدءاً من الدوش حتى الفلسفة. وهاتان الفتتان من البشر متباينتان في كل مسويات الحياة. وهكذا يوجد أنصار الفن «الوجدي» أو الجنبي، الذين يرون أن التمتع بالجمال يكون «بالانفعال». وهناك آخرون بالمقابل، يحكمون على المتعة الفنية الحقيقية بالحفاظ على الصفاء الذهني الذي يسمح بتأمل الموضوع ذاته تأملاً بارداً وواضحاً.

لقد صرَّح بودلير Beaudelaire تصريحاً جنبياً لما أجاب عن سؤال حول أين يُفضل أن يعيش: «في أيّاماً مكان، في أيّاماً مكان... شرط أن يكون خارج العالم!».

إن الرغبة في الخروج من الذات خلقت أشكال القصف كلها: سواء أكانت سكراء أم تصوّفاً أم عشقاً، إلخ. وأنا لا أقول بذلك أنها كلها تحمل «القيمة» ذاتها. إنما أوحى أنها تنتمي إلى الصنف ذاته ولها جذر يغوص في القصف. لذلك لم يكن مصادفةً استعمال صورة الخطف أو الانتزاع استعملاً متطابقاً في التصوف والحب. وانتزاع المرء هو إلا يسير على قدميه ذاتهما، وإنما هو شعوره بأن أحداً أو شيئاً ما يحمله. والخطف هو أول

أشكال الحب محفوظاً في الميثولوجيا تحت نوع السنطور⁽¹⁾ صياد الحوريات اللاتي يجلسن على كفليه.

ولقد ظلت في طقس الزواج الروماني بقية من الخطف الأصلي: إذ ما كانت تدخل الزوجة بيت الزوجية بقدمها ذاتها وإنما يحملها الزوج في الهواء لثلاً تطا العتبة. وآخر تصعيد رمزي لها الشكل «غيبوبة» الراهبة الصوفية وارتفاعها في الهواء، وإغماء العشاق.

لكنَّ هذا التوازي المدهش بين الجذب والحب يكتسب مظهراً أخطر من ذلك إذا قارئاً الشيدين كليهما بحالة أخرى غير طبيعية للشخص: وهي التنويم المغناطيسي.

لقد لوحظ مئة مرَّة أنَّ التصوف يشبه التنويم المغناطيسي بإفراط. إذ يوجد في هذا أو ذاك غيبوبة وهلوسات وحتى آثار جسمانية متطابقة، كعدم الحساسية والت تخشب.

وأنا، من جهتي، كنت أخمن دائمًا وجود تقارب بين التنويم المغناطيسي والعشق. ولم أجربُ قطَّ على صوغ هذا التفكير، وسبب ذلك يوجد كما أرى، في أنَّ التنويم المغناطيسي ييلو لي أيضاً ظاهرة من ظواهر الانتباه. ومع ذلك، لم يدرس أحدٌ على علمي، التنويم المغناطيسي انطلاقاً من وجهة النظر هذه، على الرغم من أنه توجد في متداول اليد واقعة كالنوم الذي يرتبط من الجانب النفسي، بالحالة التنبهية. فقد لاحظ كلاباريد Claparide

منذ سنين كثيرة، أنَّنا نقارب النوم بمقدار ما نستطيع صرف الاهتمام بالأشياء، وإلغاء الانتباه لها. وتكمِّن التقنية التي تسهل النوم في أن نستجمع انتباها على شيء ما أو على نشاط ميكانيكي، كالحكي مثلاً. ولنقل إنَّ النوم الطبيعي كما الغيبوبة هما تنويم مغناطيسي ذاتي.

لكن، هاهو بابلو شيلدر Schilder، وهو أحد أذكي علماء النفس في عصرنا، رأى أنَّ لا محيد عن قبول وجود قرابة وثيقة بين التنويم المغناطيسي والحب. وسوف أحارُ تلخيص أفكاره التي، وإن كانت مستوحاة من أسباب جد مختلفة عن أسبابي، تُقفل هذه الحلقة من التطابق بين العشق والجذب الصوفي والتُّنويِّم الذي حاول هذا البحث أن يبرزه.

وهاكم سلسلة أولى من تطابقات العشق مع التنويم المغناطيسي. إنَّ التدابير التي تسهل الدخول في التنويم المغناطيسي تمتلك قيمة جنسية: مرور اليد الحلو كالداعبات؛ والكلام الموحى والمهدئ في آنٍ واحد، و«النظرية الفاتنة»؛ وبعض العنف الآخر أحياناً سواء بالحركة

(1) كان خرافي له رأس إنسان وجسم حصان ومخالب أسد — المترجم.

أم بالصوت. فإذا نومت النساء مغناطيسياً فمن الشائع أن يتلقى المنوم لحظة الدخول في النوم أو اللحظة التالية للاستيقاظ تلك النظرة الكسيرة المميزة جداً للإشارة أو الإشباع الجنسيين. غالباً ما يعلن المنوم أنه شعر خلال الغيبوبة بانطباع لذيد بالحرارة والراحة في أنحاء جسمه كلها. ولا غرابة في أن يلمع أحاسيس جنسية بشكل قاطع. وتتجه الإشارة الجنسية إلى المنوم الذي يكون موضوع مراودة غرامية بجلاء. وتتكثف أحياناً تخيلات المنومة الجنسية، في ذكريات زائفة، وتتهمن المنوم أنه عبث بها.

ويقدم لنا التنويم المغناطيسي عند الحيوان بعض المعطيات ذات الصلة بالموضوع، إذ تحاول الأنثى في الصنف الرهيب من العناكب المسمّاة *galeodes kaspicus* *Turkestanus*، أن تلتهم الذكور التي تغازلها. فإذا وفق الذكر في القبض بكمامته على بطنه الأنثى في نقطة معينة، تسمح هذه وبسلبية كاملة أن تتم العملية الجنسية. ويمكن أن تتكرر عملية شل الأنثى في المختبر بلمس الدوايبة في هذا المكان، فتسقط هذه لتوها في حالة من التنويم المغناطيسي. لكننا نلاحظ أن تلك النتيجة يحصل عليها فقط في فترة الشبق.

ويختتم شيلدر بعد هذه الملاحظات: «كل ذلك يجعلنا نتشبه في أن التنويم المغناطيسي عند البشر هو أيضاً وظيفة بيولوجية تساعد الوظيفة الجنسية». ثم ينحو نحو الفرويدية الدائمة التي يُنبذ بها كل تفسير واضح للعلاقة بين التنويم و«الحب».

ونستطيع أن نستخرج أكبر الفوائد من المعاني التي تميزت بها حالة المنوم النفسية. إننا، حسب شيلدر، إزاء سقوط جديد في حالة طفليّة من الوعي: إذ يُحسّ الشخص في نفسه مستسلماً بلذة استسلاماً كاملاً لشخص آخر ومستريحاً لسلطاته. ومن غير هذه العلاقة بالمنوم فإن تأثيره يصبح محالاً. لذلك يسهل عمل المنوم كل ما يساهم في رفع سلطاته. كالشهرة والوضع الاجتماعي والمظهر الكريم. ومن جهة أخرى، لا يمكن للتنويم المغناطيسي أن يتم لدى الكائن البشري إلا إذا كان مرغوباً به.

وليلاحظ أن هذه الصفات جميعها يمكن أن ترحل من غير تحفظ إلى العشق. وقد لاحظنا أن العشق «مرغوب به» دائماً ويستلزم رغبة في استسلام الذات والاستراحة لدى الكائن الآخر. رغبة هي في ذاتها لذينه. أمّا السقوط ثانيةً في حالة ذهنية طفليّة نسبيّاً، فيعني ذات ما سميت «ضيقاً روحيّاً» وانكمashaً وفقرًا في الحقل التّعبّي.

ولا أفهم ألا يشير شيلدر إلى ميكانيزم الانتباه كأوضح عامل في التّنوييم، على كون تقنية التّنوييم تكمن أساساً في لفت الانتباه إلى شيءٍ: مرآة، طرف ماسة، ضوء..... إلخ. من جهة أخرى، تبيّن مقارنةً بين مختلف نماذج الشخصية حسب ترتيب قدرتها على أن تُؤمّن طابقاً كبيراً مع السُّلْم الذي نشكّله عن هذه النماذج ذاتها حسب ترتيب قابليتها لتعشق.

لذلك كانت المرأة عنصراً خيراً قابليّةً للتنويم من الذّكر، إذا أخذت العوامل كلّها بالحسبان *ceteris paribus*. لكنَّ واقع الحال أنّها أطوع من الذّكر أيضاً لعشق حقيقي. وأيّاً تكن الأسباب الأخرى لتفسير هذا الميل، فلا شكَّ أنَّ اختلاف تركيب التفوس التّبّهـي لدى الجنسين، يؤثّر في الأمر بافراط. وإذا تساوت الشروط تكون النفس الأنثوية أقرب إلى ضيق ممكـن من الذّكريـة: ولسبب بسيط هو أنَّ للمرأة نفساً مرنـة؛ والانتباـه، حسـبـما لاحظـنا، هو الوظيفة التـامـة الأكـثر تـمرـكاً وـتجـمـعاً مع ذاتـها ذاتـها، وهو أكـثر ما يعطي النـهنـ بنـاءـه ووضـوحـه. وإنَّ نفسـاً موـحـدة جـداً تستلزم نظامـاً تـبـهـياً موـحـداً جـداً. ويـخيـلـ إلىـ المرـء أنَّ النفسـ الأنـثـويـة تمـيلـ للـعيـشـ بمـحـورـ تـبـهـيـ واحدـ يـحطـ فيـ كـلـ فـترةـ منـ حـيـاتـهاـ عـلـىـ شـيـءـ وـاحـدـ. إـذـ يـكـفيـ منـ أـجـلـ تـنوـيمـهاـ وـعـشـقـهاـ، القـبـضـ عـلـىـ شـعـاعـ اـنتـباـهـهاـ الـوحـيدـ هـذـاـ. وـمـقـابـلـ تـركـيبـ النـفـسـ الأنـثـويـة ذاتـ المـرـكـزـ الـواـحـدـ، تـوـجـدـ دائمـاً مـراكـزـ مـتـعـدـدةـ فيـ النـفـسـ الذـكـريـةـ. وـكـلـماـ كانـ المرـءـ أـكـثرـ ذـكـورـةـ بـمـعـنىـ روـحـيـ، يـجـدـ نـفـسـهـ أـكـثرـ تـفـكـكاـ وـكـانـهـ مـقـسـمـةـ إـلـىـ قـطـاعـاتـ كـتـيمـةـ. فـجـانـبـ مـنـهـ يـنـضـمـ جـنـرـيـاً إـلـىـ السـيـاسـةـ أوـ إـلـىـ التـجـارـةـ، بـيـنـماـ جـانـبـ آخـرـ يـتـعـاطـيـ الفـضـولـ الـفـكـريـ، وـجـانـبـ ثـالـثـ يـنـهـمـكـ فيـ اللـلـةـ الـجـنـسـيـةـ. يـنـقـصـهـ إـذـاـ، المـيلـ إـلـىـ تـمـرـكـزـ موـحـدـ لـلـانتـباـهـ. وـإـنـماـ يـسـودـ لـدـيـهـ الـعـكـسـ الـذـيـ يـقـودـ إـلـىـ التـفـكـكـ فيـ الـوـاقـعـ؛ لأنـ مـحـورـ الـانتـباـهـ عـنـهـ مـتـعـدـدـ. وـلـقـدـ تـعـوـدـنـاـ الـعيـشـ عـلـىـ هـذـهـ الـقـاعـدـةـ الـمـتـعـدـدـةـ وـعـلـىـ تـعـدـدـيـةـ الـمـجـالـاتـ الـذـهـنـيـةـ الـتـيـ هـيـ هـشـةـ الـتـرـابـطـ فـيـمـاـ بـيـنـهـاـ، وـلـاـ يـحـدـثـ شـيـءـ إـذـاـ ظـفـرـ بـيـنـهـاـ أـحـدـمـاـ لـأـنـنـاـ نـظـلـ أـحـرـارـاـ مـنـ غـيـرـ أـنـ تـمـسـ بـقـيـةـ الـمـجـالـاتـ.

أما المرأة العاشقة فهي تيأس عادةً، إذ يبدو لها أنها لا تجد أمامها الرجل الذي تحب بكلّيّته. بل تجده دائمًا شارد الذهن شيئاً ما، وكأنه إذا حضر الموعد، يترك مقاطعات من روحه مبعثرة في العالم. والعكس صحيح. قد أخجل الرجل الحساس كثيراً شعوره بالعجز عن الاستسلام جنرياً، وعن كلية الحضور الذي تضعة المرأة في الحب. لهذا السبب يعلم عن الرجل أنه غبي في الحب وقاصر عن الكمال الذي تستطيع المرأة أن تمنحه لهذا

الشعور. وتبعاً لذلك، فإن مبدأ واحداً قد يفسّر ميل المرأة إلى التصوّف والنوم المغناطيسي واللّعشق.

وإذا عدنا الآن إلى دراسة شيلدر، نرى أنه يضيف إلى أخوة الحب والتّصوّف، ملاحظة طريفة وهامة ومن نمذج جسدي.

إن النّوم المغناطيسي لا يختلف في المقام الأخير، عن النّوم الطبيعي. لذلك، كان الفرد النّائم ذا قابلية ممتازة للتنويم المغناطيسي. إذاً: يبدو أنه توجد علاقة وثيقة بين وظيفة النّوم ومكان من القشرة الدماغية يُسمى البطين الثالث. إذ تتوافق اضطرابات النّوم والتهاب الدماغ السباتي، وتغييرات في هذا العضو. ويحسب شيلدر أنه وجد فيه القاعدة الجسدية للتنويم المغناطيسي. لكنَّ البطين الثالث هو في آنٍ واحد «عقدة عضوية جنسية» تأتي منها اضطرابات جنسية غير قليلة.

لكنَّ إيماني بالمواضع الدماغية ضعيف إلى حدٍ ما. حقاً لا يكُلّفنا جهداً الإيمان أنه إذا اجتُثَّ رأس رجل من أساسه يكُفَّ عن التفكير والشعور. لكنَّ هذا الموضوع الرائع يأخذ بالتللاشي باطراد. إذا حاولنا أن نحدِّد كلَّ وظيفة ونبحث لها عن مكان عصبي. وأسباب هذا الإخفاق لا تُحصى، لكنَّ أقربها يكمن في أننا نجهل ترابط الوظائف النفسيّة الحقيقيّ، والنظام والتسلسل الهرمي الذي تعمل به. وليس سهلاً عزلُ وظيفة وصفياً، والكلام عن «الرؤية» أو «سمع» و«تخيل» و«تذكرة» و«تفكير» و«انتباه»، إلخ. لكننا لا نعرف إن كان يتدخل في الرؤية «التفكير». وإن كان لا يساهم في «الانتباه» «الشعور»، أو العكس. ليس سهلاً أن نوفق إلى أن نعيَّن مكان الوظائف كلَّ وظيفة على حدة، وظائف عزلها غير ممكن.

وهذا الشك، مع ذلك، يجب أن يبحث على بحثٍ مطرد يزداد قوّة أكثر فأكثر، وهكذا يصلح أن نتلمّس في الحالة الرأهنة، إن كانت قدرة الانتباه لها صدىًّا ما مباشر أو معكوس في هذه القطعة من القشرة الدماغية الموضوّعة، حسب شيلدر، في خدمة مجموعة النّوم والنّوم المغناطيسي والحب. إن الصلة الوثيقَة التي أوحى بها هذا البحث، بين هذه الحالات الثلاث، وـ«الجذب» الصوفي تجعلنا نخمن أنَّ البطين الثالث يساهم أيضاً في الغيبوبة الصوفية. وقد يفسّر هذا الأمر البقاء الشامل للمفردات الجنسيّة في الاعترافات الجنسيّة، وللمفردات الصوفية في المشاهد الغرامية.

ولقد رفض حديثاً عالم النفس آر Allers في محاضرة له في مدريد كلَّ محاولة تعدُّ التّصوّف مشتقاً من الحب الجنسي وتصعيدياً له. ويبدو لي هنا الموقف صحيحاً جدّاً.

وقد كانت تافهةً بشكلٍ فظَ النَّظَرِيَاتُ الْجَنْسِيَّةُ الْمَأْلُوْفَةُ قَدِيمًا عَنِ التَّصُوُّفِ. لَكِنَّ
الْمَسْأَلَةُ مُخْتَلِفَةُ الْآنِ. وَإِنَّمَا هَذَا وَذَاكَ الْآخِرُ يَمْتَلِكَانِ جَذْنُورًا مُشَتَّرَكَةً وَيَعْنِيَانِ حَالَتِينِ
ذَهْنِيَّتَيْنِ ذَاهِيَّ تَنْظِيمٍ مُتَمَاثِلٍ. وَالْوَاعِيُّ فِي هَذَا أَوْ ذَاكَ يَتَّخِذُ شَكْلًا مُتَطَابِقًا تَقْرِيبًا يُشَيرُ صَدِيقًا
عَاطِفِيًّا وَاحِدًا، تُسْتَخَدُ لِإِظْهَارِهِ الصَّيْغَ الصَّوْفِيَّةُ وَالْإِيْرُوْسِيَّةُ عَلَى السُّوَاءِ.

* * *

وَيَهْمِنِي عِنْدَ اِخْتِتَامِ هَذَا الْبَحْثِ أَنْ أَذْكُرَ أَنِّي حَوَلْتُ فِيهِ أَنْ أَصْفِحَ حَصْرًا مَرْحَلَةً وَاحِدَةً
مِنْ سِيرُورَةِ الْحُبَّ الْكَبِيرِ؛ وَهِيَ «الْعُشُقُ». لَأَنَّ الْحُبَّ عَمَلَيَّةً أَوْسَعَ مِنْ ذَلِكَ وَأَعْمَقَ كَثِيرًا،
وَأَكْثَرُ إِنْسَانِيَّةً بِجَدَّ، لَكِنَّهَا أَقْلَّ عَنْفًا. وَكُلُّ حُبٍ يَعْبُرُ مَنْطَقَةَ جَنُونِ «الْعُشُقُ». لَكِنَّ، يَوْجُدُ
«عُشُقٌ» فِي الْمُقَابِلِ لَا يَتَّبِعُهُ حُبٌّ حَقِيقِيٌّ. فَلَا نَخْلُطُ إِذَا، الْجَزْءَ بِالْكُلِّ.

وَكَثِيرًا مَا تُقَاسُ نُوْعِيَّةُ الْحُبَّ بِعَنْفِهِ. وَلَقَدْ كُتِبَتْ هَذِهِ الصَّفَحَاتُ السَّابِقَاتُ لِمَنَاهِضَةِ هَذَا
الْخَطَأِ الشَّائِعِ. فَلِيْسَ لِلْعُنْفِ صَلَةٌ بِالْحُبِّ، بِصَفَتِهِ حَبًّا. بَلْ هُوَ صَفَةُ «الْلَّعْشُقُ» وَلِحَالَةِ ذَهْنِيَّةِ
دُنْيَا وَمِيكَانِيَّكَةٍ تَقْرِيبًا يُمْكِنُ أَنْ تَحْدُثَ مِنْ غَيْرِ تَدْخُلٍ فَعَالًا مِنَ الْحُبِّ.

وَإِنَّ رَذِيلَةَ الْعُنْفِ رَبِّيَا أَتَتْ مِنْ نَقْصٍ فِي الطَّاقَةِ عِنْدَ الشَّخْصِ، لَكِنَّ، بِاستِثنَاءِ ذَلِكَ، نَحْنُ
مُضْطَرُونَ إِلَى القِولِ إِنَّ فَعَلًا نَفْسِيًّا كُلُّمَا كَانَ عَنِيفًا كَانَ أَدْنِيَ فِي تَسْلِسلِ النَّفْسِ الْهَرَمِيِّ،
وَأَقْرَبَ إِلَى الْعَمَلِ الْمِيكَانِيَّكِيِّ الْجَسْدِيِّ، وَأَبْعَدَ عَنِ الرُّوحِ. وَالْعَكْسُ صَحِيحٌ. فَكُلُّمَا
اصْطَبَغَتْ مَشَاعِرُنَا بِرُوحَانِيَّةٍ أَكْبَرَ، تَفَقَّدَ عَنْفًا وَقُوَّةً مِيكَانِيَّكَةً. وَيَكُونُ إِحساسُ الْجَائِعِ
بِالْجَوْعِ دَائِمًا أَعْنَفَ مِنْ رَغْبَةِ الْعَادِلِ فِي الْعَدْلِ. ■

في علم النفس الكلاسيكي

الوعي بوصفه متنكّلة علم نفس السلوك

لـ.س فيغوتски

ت. بدر الدين عامود

يقوم العنكبوت بعملياتٍ تذكر بعمليات النساج، وتحطّ النحلة من شأن بعض الناس - المعماريين ببناء خلاياها الشمعية. غير أنَّ أسوأ معماريًّا يمتاز عن أفضل نحلةٍ منذ البداية بأنه قبل أن يبني الخلية من الشمع يكون قد بناء في رأسه. وفي نهاية سير العمل يتم الحصول على النتيجة التي تكون قد وجدت مع بداية هذه العملية في تصور الإنسان، أي بصورةٍ مثالية. فالإنسان لا يغير شكل ما هو معطى من قبل الطبيعة فقط، بل، وإلى جانب ما تقدمه الطبيعة، يحقق هدفه المنشود الذي يحدد، كقانون عام، أسلوب أفعاله وطابعها، والذي يتبعه أن يخضع إرادته إليه.

ك. هاركس

. 1 .

يتَّمُّ في أدبياتنا العملية تجنب السؤال عن الطبيعة النفسية للوعي مع سبق الإصرار والترصد، ويحاول المؤلفون أن يتجاهلوه كما لو أنه غير موجود بالنسبة لعلم النفس الحديث مطلقاً. وتبعاً لذلك فإن منظومات علم النفس، التي تكون أمام أعيننا، تحمل في طياتها، ومنذ البداية، جملةً من العيوب العضوية. وسوف نذكر بعضها: الأساسية والرئيسية من وجهة نظرنا.

1- إن علم النفس، بإغفاله مشكلة الوعي، إنما يحرم نفسه من إمكانية الدخول إلى دراسة مشكلات سلوك الإنسان المعقدة إلى حدّ ما. وهو مضطر إلى الاقتصار على الكشف عن الصلات الأولية القائمة بين الكائن الحي والعالم. ومن السهل

التحقق من أن هذا هو الواقع بإلقاء نظرة إلى محتويات كتاب ف. م. بختيرف «المبادئ العامة للانعكاسية عند الإنسان» (1923): مبدأ حفظ الطاقة. مبدأ التغيير المستمر. مبدأ التوازن. مبدأ التكيف. مبدأ المقاومة المكافحة للفعل. مبدأ النسبية. وبكلمة واحدة المبادئ الشاملة التي لا تحيط بسلوك الحيوان والإنسان فقط، بل وبالكون كله. على أنه ليس ثمة من قانون سيكولوجي قدم صياغة لصلة الظواهر أو تبعيتها التي يتم الكشف عنها، والتي تسم خصوصية السلوك الإنساني على نحوٍ مخالفٍ لسلوك الحيوان.

وفي القطب الآخر من الكتاب نجد التجربة الكلاسيكية لتشكيل الانعكاس الشرطي. وهي تجربة صغيرة وهامة مبدئياً بصورة استثنائية، ولكنها لا تغطي الفضاء الكوني بدءاً من الانعكاس الشرطي من الدرجة الأولى حتى مبدأ النسبية. ويبين عدم تناسب السقف والأساس وغياب البناء ذاته بينهما بسهولة إلى أي حد يبدو من المبكر صياغة مبادئ كونية على أساس المعطيات الانعكاسية، وكيف أنه من اليسر اقتباس قوانين من مجالات المعرفة الأخرى وتطبيقها على علم النفس. وبقدار ما يكون المبدأ الذي نقابسه خلال ذلك واسعاً وشاملاً، يكون من السهل أن يمتد ليشمل الواقعية الضرورية بالنسبة لنا. ومن غير الممكن نسيان أن حجم المفهوم ومضمونه يرتبطان ارتباطاً تناصياً عكسيًا على الدوام. فيما أن حجم المبادئ الكونية يتطلع إلى اللانهاية، فإن مضمونها السيكولوجي يتناقص مع تلك النزعة حتى الصفر.

وهذا ليس عيباً خاصاً باتجاه بختيرف. إنه يتجلّى ويظهر على هذا النحو أو ذاك في كلّ محاولة لبسط التعاليم حول سلوك الإنسان بانتظام، كما هو حال الانعكاسية العارية.

2 إن نفي الوعي والسعى لإقامة منظومة سيكولوجية دون هذا الاهتمام كـ«سيكولوجيا من غير الوعي» حسب تعبير ب. ب. بلونسكي يؤدي إلى أن الطريقة تعوزها الوسائل الضرورية لدراسة الاستجابات؛ التي لا تظهرها ولا تكشف عنها العين المجردة كالحركات الداخلية، والكلام الداخلي، وردود الأفعال الجسدية.. إلخ. وتبدو دراسة الاستجابات التي تراها العين المجردة فقط عاجزةً وباطلةً تماماً حتى أمام أبسط مشكلات سلوك الإنسان. وإلى ذلك يبدو أن سلوك الإنسان منظم على نحوٍ توجهه الحركات الداخلية. فعندما تكون انعكاس سيلان اللعاب الشرطي لدى

الكلب، فإننا نقوم بتنظيم سلوكه سلفاً بصورة معهودة وبأساليب خارجية. وخلافاً لذلك لا يكتب للتجربة النجاح. وإذا ما تغيرت هذه الحركات الداخلية في مجرى التجربة فجأة، فإن لوحة السلوك تتغير هي الأخرى بأكملها بصورة حادة. وعلى هذا النحو فإننا نستغل الاستجابات المحفوظة دوماً، فنحن نعلم أنها تجري في العضوية على الدوام دونما توقف، وإليها يعزى الدور المنظم والمؤثر في السلوك باعتبار أنه يتصرف بالوعي. ييد أننا نفتقر لأي من وسائل دراسة هذه الاستجابات الداخلية.

وبعبارة بسيطة: يفكر الإنسان في سره، وهذا لا يبقى في حال من الأحوال دون تأثير في سلوكه. ولعل التغيير المفاجئ للأفكار أثناء التجربة ينسحب دوماً، وبصورة حادة، على سلوك المفحوص بأكمله (خاطرة تلوح على حين غرة «لن أنظر في الجهاز»). ولكننا لا نعرف شيئاً عن كيفيةأخذ هذا التأثير بعين الاعتبار.

3 - يزول كل حدّ مبدئي بين سلوك الحيوان وسلوك الإنسان. فالبيولوجيا تلتزم علم الاجتماع، والفيزيولوجيا تتبع علم النفس. وإن سلوك الإنسان يدرس بمقدار ما هو سلوك حيوان ثديي. وخلال ذلك ينتهي ما هو جديد مبدئياً مما أدخل على السلوك الإنساني منوعي ونفس. وللمثال فقد اتفق على قانونين: قانون انطفاء الانعكاسات الشرطية (أو الكف الداخلي) الذي توصل إليه إ. ب. بافلوف (1923)، وقانون السيطرة الذي صاغه أ. أ. أختومسكي (1923).

ويحدد القانون الأول تلك الواقعية المتمثلة في أنه لدى التبيه المستمر بمثير شرطي دون تعزيزه بمثير لا شرطي يضعف الانعكاس الشرطي تدريجياً، وينطفئ في النهاية تماماً. ونتقل إلى سلوك الإنسان، فنغلق لدى المفحوص استجابة شرطية لمثير ما: «اضغط على زر المفتاح لدى سماعك رنين الجرس». نعيد التجربة 40، 50، 100 مرة. فهل، ثمة انطفاء؟ على العكس، فالعلاقة تتعزز مرةً بعد أخرى، ومن يوم إلى آخر. يحلّ التعب. ولكن ما يعنيه قانون الانطفاء ليس هنا. وجلي أنه من غير الممكن هنا النقل البسيط للقانون من مجال علم النفس الحيواني إلى علم نفس الإنسان. فمن الضروري وجود تحفظٍ مبدئيٍ ما، إلا أننا لسنا على علمٍ به فقط، بل ولا نعرف حتى أين وكيف نبحث عنه.

ويحدد قانون السيطرة وجود تلك البؤر من التبيه في الجملة العصبية عند الحيوان؛ التي تجذب إليها تبيهات أخرى أقل سلطة تصل إلى الجملة العصبية في

الوقت ذاته. والاستارة الجنسية لدى المهر، وأفعال البلع والتغوط، ومنعكس العناء عند الضفدع، كل ذلك يقوى، كما تظهر الدراسات، على حساب أي تبصّرٍ جانبيٍّ. ومن هنا يجري الانتقال المباشر إلى فعل الانتباه عند الإنسان، ويتم الوقوف على أن السيطرة هي الأساس الفيزيولوجي لهذا الفعل. ولكن ما يبدو لنا هو أن الانتباه يفتقر إلى هذه الخاصية التي تتسم بها السيطرة بالذات - القدرة على أن يقوى من جراء أي مثيرٍ جانبيٍّ، وبالمقابل فإن أي مثيرٍ جانبيٍّ يصرف الانتباه ويضعفه.

ومرة أخرى يبدو جلياً أن الانتقال من قوانين السيطرة؛ التي تم الوقوف عليها عند الهرة والضفدع، إلى قوانين السلوك الإنساني يحتاج إلى تصويبٍ جوهريٍّ.

4 - والأمر الرئيسي هو أن استبعاد الوعي من مجال علم النفس يبقى إلى حد بعيد ثنائية علم النفس الذاتي السابق وروحانيته. فها هو ف. م. بختيرف يؤكد أن نظام الانعكاسية لا يعارض الفرضية «حول الروح» (1923). كما أنه يصف الظواهر الذاتية أو ظواهر الوعي كظواهر من الصنف الثاني وظواهر داخلية خاصة ترافق الانعكاسات المتمازجة. وتعزز الثنائية من خلال التسليم بإمكانية، بل وحتى الاعتراف بحقيقة ظهور علم مستقل في المستقبل، وهو الانعكاسية الذاتية (علم الانعكاس الذاتي).

ولعل المقدمة الأساسية للانعكاسية التي تكمن في التسليم بإمكانية تفسير سلوك الإنسان دون بواق من غير اللجوء إلى ظواهر الذاتية، وإقامة علم نفس دون نفس تمثل الثنائية المقلوبة لعلم النفس الذاتي، أي محاولته دراسة النفس بصورةٍ خالصةٍ ومجردةٍ. وهذا هو النصف الآخر للثنائية الغابرة: هناك نفس دون سلوك، وهنا سلوك من غير نفس. وهنا وهناك تفهم «النفس» و«السلوك» كظاهرتين مختلفتين. وليس ثمة أيٌ سيكولوجي مهما كان روحانياً أو مثاليًا متطرفاً، وبحكم هذه الثنائية تحديداً، لم ينفِ المادية الفيزيولوجيَّة للانعكاسية، بل، وعلى العكس، فإن أيٌ مذهبٍ مثاليٍّ كان يسلم بها دوماً وبصورةٍ قاطعةٍ.

5 - وباستبعاد الوعي عن علم النفس نعزل أنفسنا ضمن دائرة الترهة البيولوجية بشكل ثابتٍ وإلى الأبد. حتى أن بختيرف يحذر من الواقع في خطأ جسيم، هو الاعتقاد بأن «العمليات الذاتية هي ظواهر زائدة وعارضة تماماً في الطبيعة (ظواهر إضافية)»، ذلك لأننا نعلم أن كلَّ ما هو زائد في الطبيعة يضمُّ ويفنى. بينما تعلمنا

تجربتنا الذاتية أن الظواهر الذاتية تبلغ مستوىً عالياً من التطور في أعقد عمليات النشاط الترابطـي».

ويبقى الاعتراف، إذأ، بأمر من اثنين: إما أن يكون هذا هو الواقع، وعندما يكون من المستحيل دراسة سلوك الإنسان والأشكال المعقدة من نشاطه الترابطـي دون أي علاقة بالنفس عنده، وإما أن يكون غير ذلك. وحينئذ تكون النفس ظاهرة إضافية أو ظاهرة عارضة وثانوية طالما أن كل شيء يفسر بعيداً عنها. وفي هذه الحالة تقبل على السخافة البيولوجية. ولا تطرح أي إمكانية ثالثة.

6 - وفي ظل صيغة بهذه للمسألة تغلق بالنسبة لنا وإلى الأبد إمكانية الدخول إلى دراسة المشكلات الرئيسية: بنية سلوكنا وتحليل قوامه وأشكاله. ويحكم علينا إلى الأبد بالبقاء في التصور الكاذب من أن السلوك هو عبارة عن مجموع الانعكاسات.

إن الانعكاس هو مفهوم مجرد، وهو قيم إلى حدٍ قصيٍّ من الناحية المنهجية، ولكنه لا يستطيع أن يصبح مفهوماً أساسياً لعلم النفس كعلم محدثٍ عن سلوك الإنسان. والإنسان، بالقطع، ليس كيساً جلدياً مليئاً بالانعكاسات، والدماغ ليس مضافةً لعدد من الانعكاسات الشرطية التي تتوقف مصادفة.

لقد أظهرت دراسة الاستجابات المسيطرة لدى الحيوانات، ودراسة تكامل الانعكاسات بصورة مقنعة لا جدال فيها؛ أن عمل كلّ عضو وانعكاسه ليس شيئاً ساكناً، ولكنه ليس سوى وظيفة للحالة العامة للعضوـية. فالجملة العصبية تعمل ككل واحد. وهذه هي صيغة شـ. شـيرـينـفـتوـنـ؛ التي ينبغي أن تكون أساساً للتعاليم المتعلقة ببنية السلوك.

وفي واقع الحال فإن كلمة «انعكاس» بالمعنى الذي تستخدم فيه عندنا، إنما تذكر بتاريخ كانـتـيفـيرـشـتاـنـ الذي كان أحد الفقراء الأجانب، يسمع اسمه في هولندا في كل مرة لدى الإجابة على أسئلته: «من يدفن؟ لمن هذا البيت؟ من الذي مر؟.. إلخ». لقد كان يفكر بسذاجة أن كلّ ما في هذه البلاد يتم من قبل كانـتـيفـيرـشـتاـنـ. وزيادة على ذلك فإن هذه الكلمة كانت تعني أن الهولنديـنـ الذين كان يصادفهم لم يفهموا أسئلته. وبهذا الشـاهـدـ يمكن أن يظهر انعكاس الهدف أو انعكاس الحرية في عدم فهم

الظواهر المدروسة بسهولة⁽¹⁾. وإن هذا ليس انعكاساً بالمعنى العادي كما هو منعكس سيلان اللعب، وإنما هو آلية للسلوك تختلف عنه على نحو ما في البنية ومعرفة لكل إنسان. وبوسعنا أن نتحدث عن الكل بصورة متساوية عند توحيد المقامات:

هذا انعكاس مثلما أن هذا كان تفيراً شتاً. فكلمة «انعكاس» ذاتها تفهم أثناء ذلك. ما هو الإحساس؟ إنه انعكاس. ما هو الكلام؟ وما هي الإيماءات وحركات الوجه؟ إنها انعكاسات أيضاً. والغرائز وحركات الشفاه والانفعالات؟ إنها جميعها انعكاسات أيضاً.

وجميع الظواهر التي تلمستها مدرسة ورتسبورغ في العملية الذهنية العليا، وتحليل الأحلام الذي اقترحته فرويد، كل ذلك هو انعكاسات. إن كل ذلك هو، بالطبع، كذلك تماماً. ولكن العقم العلمي لتلك الإقرارات العارية يبدو جلياً. فليس للعلم بذلك المنهج في الدراسة أن يلقي ضوءاً، أو يوضح المسائل المدروسة، ويساعد على تحديد الموضوعات والأشكال والظواهر فقط، بل إنه، على العكس، يرغّم الجميع على أن يروا في الغسق المغبى، حيث يمتزج كل شيء، ويغيب الحد الفاصل بين الموضوعات. هذا انعكاس، وذلك انعكاس أيضاً. ولكن ما يتعمّن دراسته ليست الانعكاسات، وإنما السلوك: آليته وقوامه وبنيته؛ وفي كل مرة ينشأ لدينا وهم أثناء التجربة على الحيوان أو الإنسان بأننا نقوم بدراسة الاستجابة أو الانعكاس. والحقيقة هي أنها في كل مرة ندرس السلوك؛ لأننا نقوم قطعاً بتنظيم سلوك المفحوص سلفاً على نحو معلوم كيما نضمن السيطرة من وراء الاستجابة أو الانعكاس، وإننا بخلاف ذلك لن نحصل على شيء.

هل يستجيب الكلب في تجارب بافلوف بمنعكس سيلان اللعب، وليس بمجموعة من الاستجابات - الحركات المختلفة، الداخلية منها والخارجية، وهل أنها لا تؤثر في مجرى الانعكاس الملحوظ؟ وهل أن المثير الشرطي الذي يلحق في تلك

(1) أدخل مفهوماً انعكاس الهدف وانعكاس الحرية من قبل إ. ب. بافلوف، ولكنها لم يجدا مكانهما في المخطط الحتمي الأساسي لتكون الفعل الانعكاسي. ولقد عارض ل. فيغوتски تعميم هذا المخطط معتبراً أن ذلك يجعله يفقد أهميته الإيجابية التي يمكن الاحتفاظ بها شريطة قصر المخطط المذكور على حلقة معينة من الظواهر.

التجارب لا يستجر بحد ذاته تلك الاستجابات (الاستجابات التوجيهية للأذن والعين.. إلخ)؟ ولماذا يحدث إغلاق العلاقة الشرطية بين انعكاس سيلان اللعاب وصوت الجرس، وليس العلاقة، أي أنه ليست قطعة اللحم هي التي تبدأ باستدعاء الحركة التوجيهية للأذنين؟ وهل أن المفحوص يعبر، بضغطه على زر المفتاح حسب الإشارة، عن كامل استجابته؟ وهل أن ضعف الجسم العام والاسترخاء على مسند الكرسي وإيماءة الرأس التنهّد وغيرها لا تؤلف أجزاء أساسية من الاستجابة؟

إن هذا كلّه يشير إلى تعقيد أي استجابة وارتباطها ببنية آلية السلوك التي تندمج فيها، وعدم إمكانية دراسة الاستجابة بصورة مجردة. وإلى ذلك، وقبل القيام باستخلاص نتائج هامة وكبيرة جداً من تجربة الانعكاس الشرطي الكلاسيكية، لا ننسى أن الدراسة ما زالت في بدايتها وأنها شملت دائرة ضيقة للغاية، وما درس ليس سوى نوع أو اثنين من الانعكاس: منعكس سيلان اللعاب والمنعكس الحركي - الدفعي والانعكاسات الشرطية من المرتبة الأولى والثانية والاتجاه غير المفید بيولوجيًّا بالنسبة للحيوان (لماذا على الحيوان أن يسلِّم لعابه على الإشارات البعيدة وعلى المنبهات الشرطية من الفئة العليا؟). ولذا فإننا سوف نحترس من النقل المباشر للقوانين الانعكاسية إلى علم النفس. ويصيب ف. أ. فاغنر (1923) حين يقول: إن الانعكاس هو أساس، ولكن لا يزال من المستحيل انطلاقاً من الأساس قول أي شيء عما سيقام عليه.

ووفقاً لهذه الاعتبارات يعتقد أنه يتوجب تغيير وجهة النظر في سلوك الإنسان باعتباره الآلة التي تفتح تماماً بمحفظة المنعكس الشرطي. وب بدون فرضية تمهدية فاعلة حول الطبيعة السيكولوجية للوعي يبدو أنَّ من غير الممكن إعادة النظر بصورةٍ نقديَّة إلى الرأسمال العلمي بأكمله في هذا المجال، وتنقيتها، وغربلتها، وترجمتها إلى لغة جديدة، ووضع مفاهيم وإيجاد إشكالية جديدة.

إن على علم النفس أن لا يتجاهل وقائع الوعي، بل عليه أن يقوم بتمديتها (تجسيدها)، ويترجم ما هو موجود موضوعياً إلى لغة موضوعية، ويفضح الأوهام والخيالات ويدفعها إلى الأبد. ومن غير ذلك يستحيل القيام بأي عمل - فلا تدريس ولا نقد ولا بحث.

وليس من العسير فهم أنه يتبع أن لا ينظر إلى الوعي ببولوجياً وفيزيولوجياً ونفسياً باعتباره الصدف الثاني من الظواهر، ويتوجب عليه أن يجد مكاناً وأن يتم تناوله في صفي واحدٍ من الظواهر مع كافة استجابات العضوية. وهذا هو المطلب الأول لفرضيتنا الفاعلة. فالوعي هو مشكلة بنية السلوك. أما المطلب الآخر فإنه تمثل في أن على الفرضية أن توضح دونما صعوبة المسائل الأساسية المرتبطة بالوعي. وهي مشكلة حفظ الطاقة والوعي الذاتي (الاستبطان)، والطبيعة السيكولوجية لمعرفة وعي الآخرين، ووعي ثلاثة مجالات أساسية لعلم النفس الإمبريقي (الخبرـي) (التفكير، الإحساس، الإرادة)، ومفهوم اللاوعي، وتطور الوعي، وتطابقه ووحدته.

لقد تحدثنا هنا في هذه النبذة السريعة والمختصرة عن الأفكار الأساسية وال العامة والتمهيدية؛ التي تنشأ عند تقاطعها الفرضية الفاعلة التالية حول الوعي في علم نفس السلوك.

2.

إننا نقبل على المسألة من الخارج وليس من علم النفس.

يتكون سلوك الحيوان بالكامل بصورة رئيسية من مجموعتين من الانعكاسات: الفطرية أو اللاشرطية، والمكتسبة أو الشرطية. وتؤلف الانعكاسات الفطرية عصارة بيولوجية للخبرة الجماعية الموروثة للنوع كله، في حين تنشأ المنعكفات المكتسبة على أساس هذه الخبرة الموروثة عبر إغلاق العلاقات الجديدة التي تقوم من خلال التجربة الذاتية للفرد؛ ولذا فإن بالإمكان تحديد سلوك الحيوان كله بصورة مشروطة باعتباره خبرة موروثة مضافة إليها التجربة الموروثة ماضبة في التجربة الذاتية. ولقد بين داروين أصل التجربة الموروثة حيث وجد أن آلية ضرب هذه الخبرة في الخبرة الذاتية هي آلية الانعكاس الشرطي التي توصل إليها إ. ب. بافلوف. وبهذه الصيغة يستند سلوك الحيوان بوجه عام.

والحالة على العكس من ذلك بالنسبة للإنسان. فلكي تتم الإحاطة، هنا، بكل السلوك على نحو تام إلى حد ما، يتوجب إدخال حدود جديدة إلى تلك الصيغة. وهنا يبدو من الضروري في المقام الأول أن نشير إلى تجربة الإنسان الموروثة والواسعة جداً بالمقارنة مع الحيوانات. فالإنسان لا يتمتع بتجربة موروثة فيزيائياً

فقط. إن حياتنا بأكملها وعملنا وسلوكتنا تقوم على الاستخدام الواسع لخبرة الأجيال السابقة، والتي لا تنتقل عبر الولادة من الأب إلى الابن. ويمكن أن نطلق عليها اصطلاحاً الخبرة التاريخية.

إلى جانب ذلك ينبغي أن ندخل الخبرة الاجتماعية، أي خبرة الناس الآخرين، التي تدخل كمركب على جانب من الأهمية في سلوك الإنسان - فما لدى ليست فقط تلك الارتباطات التي تجمع في تجربتي الذاتية بين الانعكاسات اللاشرطية وبعض عناصر البيئة، بل وعدد وفير من الارتباطات التي تشكلت عبر تجربة الآخرين. وإذا كنت أعرف الصحراء والمريخ، مع أنني لم أغادر بلدي ولو مرة واحدة، ولم أنظر عبر التلسكوب أبداً، فإن من الواضح أنني مدین بخبرتي هذه من حيث نشأتها لخبرة الآخرين الذين سافروا إلى الصحراء واستخدمو التلسكوب، وواضح بالقدر نفسه أيضاً أن تلك الخبرة ليست موجودة لدى الحيوانات. وسوف نجد ذلك بوصفه مركباً اجتماعياً من مركبات سلوكتنا.

ومما يعد، في الختام، أمراً جديداً وجوهرياً بالنسبة لسلوك الإنسان هو أن تكيفه وما يرتبط به من سلوك يتخد أشكالاً جديدة بالمقارنة مع الحيوانات. فهناك تكيف سلبي مع البيئة، وهنا تكيف إيجابي للبيئة مع الذات. والحقيقة أنها نصادف لدى الحيوانات أشكالاً أولية للتكيف الفعال في النشاط الغريزي (بناء الأعشاش والأوكار وغيرها). ولكن هذه الأشكال في مملكة الحيوان أولاً - لا تحمل أهمية أساسية وفائقة، ثانياً - تظل، رغم هذا، سلبيةً من حيث جوهر إنجازها وأاليته.

إن العنكبوت الذي يحيك خيوط بيته، والنحلة التي تبني الخلايا من الشمع، إنما يقومان بهذا بفعل الغريزة، وبصورة آلية، وعلى وتيرة واحدة، ومن دون أن يظهرا في هذا فعالية أكبر مما تبديانه في جميع الاستجابات التكيفية الأخرى، ويختلف الأمر بالنسبة للنساج أو المعماري. فهما - كما يقول ماركس - يقيمان إنتاجهما كل في رأسه مسبقاً، أي أن النتيجة التي يتم الحصول عليها من خلال العمل توجد قبل البدء بهذا العمل بصورةٍ مثالية. ولا جدال البة في هذا التوضيح الذي قدمه ماركس والذي لا يعني شيئاً آخر سوى المضاعفة الإلزامية للخبرة بالنسبة للعمل الإنساني. فالعمل يعيد في حركات اليد وتغيرات المادة ما تم فعله في تصور العامل من قبل كما لو كان مع نماذج هذه الحركات وتلك المادة. وإن الخبرة المضاعفة هذه التي تسمح

للإنسان بتطوير أشكال التكيف الفعال لا توجد لدى الحيوان. وندعو هذا النوع الجديد من السلوك، اصطلاحاً، التجربة المضاعفة.

ويتخذ الجزء الجديد من صيغة سلوك الإنسان المظهر التالي: التجربة التاريخية، والتجربة الاجتماعية، والتجربة المضاعفة.

ويبقى السؤال التالي: أي إشارات تربط هذه الحدود الجديدة من الصيغة بعضها مع البعض الآخر ومع جزئها السابق؟ إن إشارة ضرب التجربة الموروثة في التجربة الذاتية واضحة بالنسبة لنا. فهي تعني آلية المنعكس الشرطي.

وسوف نخصص الأقسام التالية من هذا المقال للبحث عن الإشارات الناقصة.

تمَ في القسم السابق إيضاح اللحظات البيولوجية والاجتماعية من المشكلة. وسوف نتناول الآن جانبها الفيزيولوجي بالقدر نفسه من الإيجاز:

فالخبرات الأولية مع المنعكسات المنعزلة تصطدم بمشكلة تنسيق المنعكسات أو تحولها إلى سلوك. ولقد تمَ فيما تقدم التذكير على نحو عابر بأن أي تجربةٍ من تجارب بافلوف تقضي بوجود سلوكٍ منظمٍ بصورةٍ مسبقةٍ عند الكلب؛ لكي تنغلق العلاقة الوحيدة الضرورية في حال تضارب المنعكسات، وأمكن لبافلوف تكوين بعض المنعكسات المعقدة عند الكلب، وأشار مراراً إلى التضارب الذي يحدث خلال التجربة بين منعكسين مختلفين. على أن النتائج في هذه الحالة لم تكن واحدةً على الدوام: يدور الكلام في إحدى الحالات حول تقوية المنعكس الغذائي بالحراسة المتزامنة، بينما يدور في حالة أخرى عن انتصار المنعكس الغذائي على منعكس الحراسة. ويرى بافلوف في هذا الصدد أن هذين المنعكسين يبدوان وكأنهما كفتا ميزان. فهو لا يغمض عينيه عن التعقيد غير المألوف لجريان المنعكسين. يقول: «إذا أخذنا بعين الاعتبار أن هذا الانعكاس للمثير الخارجي لا يكتفي ولا ينتظم بفعل انعكاسي خارجي متزامن آخر فقط، وإنما بعددٍ كبير من المنعكسات الداخلية، وكذا بفعل مثيراتٍ داخليةٍ متنوعة: كيميائيةٍ وحراريةٍ... إلخ، سواء على أقسام مختلفةٍ من الجملة العصبية المركزية، أم على العناصر النسيجية الفاعلة ذاتها بصورةٍ مباشرةٍ، فإنه بهذا تصور قد تدرك الصعوبة الواقعية للظواهر الاستجابة الانعكاسية».

ويكمن المبدأ الأساسي لتنسيق المنعكسات كما هو واضح في دراسات ش.شيرينغتون في صراع مختلف مجموعة أجهزة الاستقبال على الحقل الحركي العام.

والواقع أن الخلايا العصبية الواردة في الجملة العصبية هي أكثر بكثير من الخلايا العصبية الصادرة، مما يجعل كل خلية عصبية حركية توجد في علاقة انعكاسية ليس مع جهاز استقبال فقط، بل مع العديد من الأجهزة، وربما معها جميعاً. وفي العضوية ينشب على الدوام صراع بين مختلف أجهزة الاستقبال من أجل الحقل الحركي العام، والاستحواذ على أحد الأعضاء الفاعلة، ويرتبط مصير هذا الصراع بأسباب متعددة ومعقدة جداً، وعلى هذا النحو يتضح أن كل استجابة تنفذ وكل منعكس منتصر يظهر بعد الصراع والنزاع في «نقطة التصادم» (شيرنيغتون).

إن السلوك هو منظومة الاستجابات المنتصرة.

يقول شيرنيغتون إنه إذا ما تركنا جانبًا مسائل الوعي في ظل الشروط العادية، فإن سلوك الحيوان يتتألف من التحولات المتعاقبة للحقل الأخير إلى مجموعة من المنعكسات تارة، وإلى مجموعة أخرى تارة ثانية. وبكلمات أخرى فإن السلوك بأكمله هو صراع لا يهدأ ولا يتوقف ولو للحظة واحدة. وثمة كل المسوغات لافتراض أن واحدة من أهم وظائف المخ إنما تكمن بالتحديد في القيام بالتنسيق بين المنعكسات التي تنطلق من النقاط النائية. وبفضل ذلك تتکامل الجملة العصبية لتصل إلى حد الفرد الكامل.

وتعد الآلية التنسيقية للحقل الحركي العام، في رأي شيرنيغتون، أساس عملية الانتباه النفسية الأصلية. وبفضل هذا المبدأ تكون وحدة الفعل في كل لحظة، وهذا بدوره، يعتبر أساس مفهوم الشخصية. وعلى هذا النحو يؤلف تكوين واحدة الشخصية مهمة الجملة العصبية، كما يؤكد شيرنيغتون. ويمثل الانعكاس الاستجابة التكاملية التي تقوم بها العضوية. وعندئذ يتوجب النظر إلى كل عضلة وكل عضو عامل كـ«صاحب لحامله» يمكن أن تمتلكه أي مجموعة من أجهزة الاستقبال.

ويتوضح التصور العام عن الجملة العصبية بصورة رائعة عن طريق المقارنة: «تنتمي منظومة أجهزة الاستقبال إلى منظومة المسالك الصادرة كما تنتمي الفتاحة العليا العريضة من القمع إلى منفذه. غير أن كل مستقبل يكون على صلة ليس بليفي واحد، بل بكثير من الألياف. ويمكن أن يكون مع الألياف الصادرة كافة. وبالطبع فإن هذه الصلة ذات ثبات متفاوت. ولذا فإننا، إذ نستمر بمقارنتنا بالقمع ينبغي القول بأن كل جملة عصبية تمثل قمعاً، تكون إحدى فتحتيه أوسع بخمس مراتٍ من الفتاحة

الأخرى. وتوجد ضمن هذه الفتحة مستقبلات تمثل كذلك أقماعاً دورت فتحتها العريضة نحو نهاية مخرج القمع العام لتفطيها تماماً.

ويشهي بافلوف نصفي الكرتين المخيتين بمقسم الهاتف، حيث تنغلق العلاقات المؤقتة الجديدة بين عناصر البيئة وبعض الاستجابات. وجملتنا العصبية هي أكبر بكثير من مقسم الهاتف، وهي تذكرنا بالأبواب الضيقة في مبني ضخم يتدافع نحوها آلاف الناس وهم مذعورون، بينما لا يستطيع أن يمرّ من الباب سوى بضعة أشخاص، وهؤلاء هم الذين يمررون بسلام، في حين أن هناك بضعة من الآلاف الهالكين المتراحمين. وهذا ما يقربنا من الطابع الكارثي للصراع، والعملية الدينامية والجدلية بين العالم والإنسان وفي داخل الإنسان والتي تعرف بالسلوك.

وطبيعي أن ينجم عن ذلك حالتان ضروريتان لطرح السؤال عن الوعي، بوصفه آلية السلوك، طرحاً سليماً.

1 - كأن العالم يصب في الفتحة الواسعة من القمع آلاف المثيرات والإغواءات والنداءات، وفي داخل القمع يدور صراع دائم وصدامات مستمرة. فجميع الإثارات تتأتى من فتحة القمع الضيقة على شكل استجابات استجائية تقوم بها العضوية بكميات متناقصة بشدة. إن ما يصدر عن الإنسان من سلوك هو جزء ضئيل من الممكن. والإنسان يحفل في كل دقيقة بالإمكانات التي لا تتحقق. وهذه الإمكانات التي لا تتحقق من سلوكنا، وذاك الفارق بين الفتحة الواسعة والفتحة الضيقة من القمع واقع تام و حقيقي مثلما هي الاستجابات المنتصرة؛ لأن كافة لحظات الاستجابة الثلاث التي تناسبها حاضرة.

ويمكن للسلوك الذي لم يتحقق أن يحمل أشكالاً مختلفة بصورة غير عادية؟ حينما يكون بناء الحقل العام النهائي معقداً إلى حد ما وفي ظل المنعكسات المعقدة. يقول شيرينغتون: «إن أقواس الانعكاس تحالف أحياناً في المنعكسات المعقدة تجاه أحد أجزاء الحقل العام، ويتصارع بعضها مع بعضها الآخر تجاه جزءه الآخر». وهكذا يمكن للاستجابة أن يظل نصفها غير منجز أو منجزاً في جزء من أجزائها الذي يصعب تعينه كل مرة.

2 - وبفضل التوازن الذي هو غاية في التعقيد والذي يقيمه الصراع المعقد بين المنعكسات في الجملة العصبية غالباً يتعين وجود قوة ضئيلة تماماً من جانب مثيرٍ

جديدٍ، تحسم مصير هذا الصراع. ففي منظومة القوى المتصارعة المعقدة، والقوة الضئيلة الجديدة، يمكن أن تتحدد نتيجة المحصلة واتجاهها؛ إذاً تستطيع دولة صغيرة تنضم إلى أحد الطرفين في الحرب الكبيرة المستمرة أن تقرر النصر والهزيمة. وهذا يعني أن من ي sisir أن تصور كيف أن الاستجابات الضئيلة بحد ذاتها، حتى التي لا يلاحظ منها إلا القليل، يمكن أن تبدو قياديةً بعًا للحالة في «نقطة التصادم» التي تدخل فيها.

. 4 .

لعل بالإمكان صياغة القانون الأولي والأساسي والعام من خلال علاقة المنعksات على النحو التالي: ترتبط المنعksات بعضها مع بعض وفق قوانين المنعksات الشرطية. ويمكن أن يصبح الجزء الجوابي من أحد المنعksات (الحركي، الغدي) ضمن شروط مناسبة مثيراً شرطياً (أو كفأً) لمنعks آخر متاحولاً في المسار الحسي للمثيرات المحيطية المرتبطة به إلى قوس انعكاسي مع المنعks الجديد. ومن المحتمل أن تكون جملة هذه العلاقات موروثة بالكامل، وتنتهي إلى المنعksات اللاشرطية. ويكون الجزء المتبقى من هذه العلاقات في سياق التجربة: لا يمكن أن لا يتكون في العضوية بشكلٍ مستمر.

ولقد أصبح بوسعنا التحدث عن العلاقة المتبادلة التي لا مراء فيها بين منظومات المنعksات المستقلة، وعن انعكاس منظومات على أخرى. فالكلب يستجيب للحموضة بسylan اللعاب، ولكن اللعاب بحد ذاته هو مثير جديد بالنسبة لمنعks البلع أو إلقائه إلى الخارج. وفي التداعي الحر أتفوه بكلمة - مثير «وردة» - نرجس. وذلك هو منعks، ولكنه في الوقت ذاته مثير بالنسبة لكلمة «منشور». وهذا كله ضمن منظومة واحدة أو داخل منظومات قريبة متفاوتة. وعواء الذئب كثيراً يستدعي لدى المنعksات البدنية والإيمائية التي يعرف بها الخوف: تغير التنفس، خفقان القلب، الرجفان، جفاف الحلق (منعksات)، والتي تدفعني إلى القول أو التفكير بأنني «خائف». وهنا يحلَّ الانتقال من منظومات إلى منظومات أخرى.

ويبدو أن من الواجب منهم الوعي ذاته أو ما ندركه من تصرفاتنا وحالاتنا قبل كل شيء، باعتباره منظومة من الآليات الناقلة للحركة من منعكسات إلى أخرى، تقوم في كل لحظة وعي بوظيفتها بشكل صحيح.

وكلما كان أي منعكس داخلي بوصفه مثيراً يستدعي بصورة صحيحة جمعاً كاملاً من المنعكسات الأخرى التي تنتمي إلى منظومات أخرى، وينتقل إلى منظومات غير منظومته، كما أكثر قدرة على منح أنفسنا والآخرين إمكانية إدراك ما نشعر به، وكان هذا الخير أكثر، وما نحس به بوعي (يتم الإحساس به ويثبت في الكلمة... إلخ).

إن تقديم الحساب يعني تحويل انعكاسات إلى أخرى. ويعدّ ما هو لا شعوري وما هو نفسي انعكاسين لا يتحولان إلى منظومات أخرى. ويمكن الحديث عن درجات الوعي المتنوعة إلى ما لا نهاية، أي تفاعل المنظومات التي تدرج ضمن آلية المنعكس النافذ. ولا يعني وعي المشاعر الذاتية سوى امتلاكها كموضوع (مثير) بالنسبة لسوها من المشاعر. فالوعي هو الإحساس بالمشاعر تماماً مثلما هو الشعور بالأشياء. ولكن قدرة المنعكس بالتحديد (الشعور بالشيء) على أن يكون مثيراً (موضوع شعور) بالنسبة لمنعكس جديد هي آلية الوعي، وهي آلية نقل المنعكسات من منظومة إلى أخرى. وهذا هو بالتقريب ما دعاه بختيرف المنعكسات المسؤولة والمنعكسات غير المسؤولة.

وعلى مشكلة الوعي أن تطرح وتحل من قبل علم النفس، بمعنى أن الوعي هو تفاعل مختلف منظومات المنعكسات وانعكاسها واستشارتها المتبادلة. والوعي هو ما يتحول كثيراً من منظومات أخرى ويستدعي رد فعل لديها. إنه على الدوام صدى وجهاز للإجابة.

وأسوق ثلاثة أسانيد أستمدّها من المراجع.

1 - من المناسب أن نذكر هنا بأن أدبيات علم النفس قد أشارت أكثر من مرة إلى الاستجابة الدائرية؛ بوصفها الآلية التي تعيد للعضو منعكسعها الخاص بمساعدة تيارات الجذب المركزية؛ التي تنشأ أثناء ذلك، وتتووضع في أساس الوعي (ن.ن. لانفه، 1914). وعندئذٍ كثيراً ما تبرز الأهمية البيولوجية للاستجابة الدائرية: الإثارة الجديدة التي يسببها المنعكس تستدعي استجابة ثانوية جديدة، وتنقى الاستجابة

الأولى وتعيدها أو تضعفها وتعمّها تبعاً لحالة العضوية العامة، كما لو أنها مرتبطـة بذلك التقويم الذي تقدمـه العضوية لما تقومـ به من انعكـاس. وهـكذا فالاستجابة الدائـرية لا تمثل اتحاداً بسيطـاً لمنعـكـسين، وإنـما هي اتحـاد توجـهـهـ فيـ إحدـى الاستـجابـتين وتنـظمـ منـ قـبـلـ الاستـجـابـةـ الأـخـرىـ، وـتـحدـدـ بـذـلـكـ لـحظـةـ جـديـدةـ فيـ آلـيـةـ الـوعـيـ، أيـ دورـهـ التنـظـيميـ بـالـنـسـبةـ لـلـسـلـوكـ.

2 - يميـزـ شـيرـينـغـتونـ حـقـلـ الـاسـتـقبـالـ الـخـارـجيـ وـحـقـلـ الـاسـتـقبـالـ الدـاخـليـ كـحـقـلـ يـتوـضـعـ عـلـىـ السـطـحـ الـظـاهـريـ لـلـجـسـمـ وـآخـرـ عـلـىـ السـطـحـ الدـاخـليـ لـبعـضـ الـأـعـضـاءـ، حيثـ يـدـخـلـ جـزـءـ مـنـ الـوـسـطـ الـخـارـجيـ. ويـتـحدـثـ عـلـىـ نـحوـ خـاصـ حـولـ حـقـلـ الـاسـتـقبـالـ الـأـصـيلـ الـذـيـ يـسـتـشـارـ مـنـ قـبـلـ الـعـضـويـةـ، وـالـتـغـيـرـاتـ الـتـيـ تـحـدـثـ فـيـ الـعـضـلـاتـ وـالـأـوـتـارـ وـالـمـفـاـصـلـ وـالـأـوـعـيـةـ الـدـمـوـيـةـ...ـ إـلـخـ. وـهـذـاـ مـاـ عـنـاهـ حـينـ قـالـ: «ـخـلـافـاـ لـأـعـضـاءـ الـاسـتـقبـالـ فـيـ حـقـلـيـ الـاسـتـقبـالـ الـخـارـجيـ وـالـاسـتـقبـالـ الدـاخـليـ تـسـتـشـارـ مـسـتـقـبـلـاتـ حـقـلـ الـاسـتـقبـالـ الـأـصـيلـ بـصـورـةـ ثـانـوـيـةـ فـقـطـ مـنـ قـبـلـ التـأـثـيرـاتـ الـتـيـ تـنـفـدـ مـنـ الـبـيـئةـ الـخـارـجـيـةـ. وـتـعـدـ الـحـالـةـ النـشـيـطـةـ لـهـذـهـ الـأـعـضـاءـ أـوـ تـلـكـ كـتـقـلـصـ الـعـضـلـاتـ الـذـيـ يـعـدـ، بـدـورـهـ، رـدـ فـعـلـ أـوـلـيـاـ عـلـىـ إـثـارـةـ أـعـضـاءـ الـاسـتـقبـالـ السـطـحـيـةـ بـفـعـلـ عـوـاـمـلـ الـوـسـطـ الـخـارـجـيـ. وـمـنـ الـمـأـلـوـفـ أـنـ تـقـترـنـ الـمـنـعـكـسـاتـ الـتـيـ تـنـشـأـ بـفـضـلـ إـثـارـةـ أـعـضـاءـ الـاسـتـقبـالـ الـأـصـلـيـ بـالـمـنـعـكـسـاتـ الـتـيـ تـسـتـدـعـيـهاـ إـثـارـةـ أـعـضـاءـ الـاسـتـقبـالـ الـخـارـجـيـةـ».

إنـ اـقـترـانـ الـمـنـعـكـسـاتـ الثـانـوـيـةـ بـالـاسـتـجـابـاتـ الـأـوـلـيـةـ هـوـ «ـعـلـاقـةـ ثـانـوـيـةـ»ـ يـمـكـنـ أنـ تـجـمـعـ، كـمـاـ تـبـيـنـ الـدـرـاسـةـ، الـانـعـكـسـاتـ مـنـ النـمـطـ الـمـتـحـالـفـ وـالـنـمـطـ الـمـتـاـقـضـ علىـ حدـ سـوـاءـ. وـبـكـلـمـاتـ أـخـرىـ يـمـكـنـ لـلـاسـتـجـابـةـ الثـانـوـيـةـ أـنـ تـقـويـ الـاسـتـجـابـةـ الـأـوـلـيـةـ أـوـ تـلـغـيـهـاـ، وـفـيـ هـذـاـ تـكـمـنـ آلـيـةـ الـوعـيـ.

3 - وـأـخـيرـاـ يـقـولـ باـفـلـوفـ فـيـ أـحـدـ الـمـوـاضـعـ: إنـ اـسـتـعادـةـ الـظـواـهرـ الـعـصـبـيـةـ فـيـ الـعـالـمـ الـذـاـئـيـ هـيـ عـمـلـيـةـ انـكـسـارـ مـتـكـرـرـ، إـذـاـ جـازـ القـوـلـ، وـعـلـىـ جـانـبـ كـبـيرـ مـنـ الـخـصـوصـيـةـ؛ـ لـأـنـ الـفـهـمـ الـسـيـكـوـلـوـجـيـ لـلـنـشـاطـ الـعـصـبـيـ هـوـ، بـوـجـهـ عـامـ، شـرـطـيـ وـتـقـرـيـبـيـ إـلـىـ حدـ بـعـيدـ.

وـمـاـ عـنـاهـ باـفـلـوفـ هـنـاـ هـوـ لـاـ يـعـدـ كـوـنـهـ مـقـارـنـةـ بـسـيـطـةـ، وـلـكـنـاـ مـسـتـعـدـونـ لـفـهـمـ كـلـمـاتـهـ بـمـعـناـهـاـ الـحـرـفـيـ وـالـدـقـيقـ، وـالـتـأـكـيدـ عـلـىـ أـنـ الـوعـيـ هـوـ «ـانـكـسـارـ مـتـكـرـرـ»ـ لـلـانـعـكـسـاتـ.

. 5 .

يكشف الواقع عن إمكانية حل مشكلة الوعي الذاتي والملاحظة الذاتية. فالإدراك الذاتي والاستبطان ممكناً فقط بفضل وجود حقل الاستقبال الأصيل، وما يرتبط به من منعكسات ثانوية. وكأن ذلك هو صدى للاستجابة دوماً.

والوعي الذاتي مثل إدراك ما يجري داخل الروح الذاتية للإنسان - حسب تعبير ج. لوك - وهنا يصبح من الواضح سهولة فهم هذه التجربة على الشخص الذي يحس بتجربته الذاتية. فأنا وحدي الذي أستطيع أنلاحظ وأدرك استجاباتي الثانوية؛ لأن منعكستي هي، بالنسبة لي وحدي، مثيرات جديدة لحقل الاستقبال الأصيل. وحينها يكون سهلاً تفسير التصدع الأساسي في التجربة، لما كان ما هو نفسي، تحديداً ليس شيئاً بأي شيء سواه، فإنه يتعامل مع مثيرات *Suigeneris*⁽¹⁾ لا توجد في أي مكان آخر عدا جسمي. وبالإمكان أن تكون يدي التي تدركها العين مثيراً بالنسبة لعيني أو بالنسبة لعين إنسان آخر على السواء. إلا أن وعي هذه الحركة، تلك الإثارات الحسية الأصلية التي تنشأ وتستدعي استجابات ثانوية؛ توجد بالنسبة لي وحدي. فهي لا تحمل أي شيء مشترك مع الإثارة الأولى للعين. وهنا مسالك عصبية معايرة وآليات أخرى ومثيرات مختلفة تماماً.

وترتبط بهذا الأمر على نحو وثيق مسألة على جانب كبير من الصعوبة تتعلق بالطريقة السيكولوجية، وبقيمة الملاحظة الذاتية على وجه التحديد. فقد عدّها علم النفس السابق مصدراً أساسياً ورئيسيّاً للمعرفة النفسية.

بينما ترفضها الانعكاسية كلياً، أو أنها تضعها تحت رقابة المعطيات الموضوعية كمصدر مكمل للمعلومات والمعارف (بختيرف 1923).

ويسمح التصور الذي عرضناه للمسألة بفهم الأهمية (الموضوعية) التي يمكن أن يكتسبها التقرير الكلامي؛ الذي يقدمه المفحوص على صعيد البحث العلمي بصورة إجمالية وتقريرية. ويمكن في الغالب الكشف عن المنعكستات المستترة (الكلام الصامت) والداخلية التي تستعصي على الإدراك المباشر للمراقب بصورة غير مباشرة

(1) *Suigeneris* وتعني الفريد أو من نوع خاص - المترجم -

عبر المنعكسات القابلة لللاحظة، والتي تعدّ بالنسبة لها مثيرات. وفي حال وجود المنعكس التام (الكلمة) يمكن الحكم على وجود المثير المناسب؛ الذي يلعب دوراً مزدوجاً في اللحظة الراهنة: دور المثير بالنسبة للمنعكس التام، ودور المنعكس بالنسبة للمثير السابق.

وفي ظل ذلك الدور الهائل والعظيم الذي تلعبه النفس في منظومة السلوك، أي مجموعة المنعكسات المستترة، يعَد رفض الكشف عنها بصورة غير مباشرة، وعبر انعكاسها في منظومات أخرى من المنعكسات ضرباً من الانتحار. فنحن نأخذ بالحسبان ردود الأفعال على المثيرات الداخلية المحتاجة عنا. وفي هدي هذا الفهم لا يمكن أن يكون تقرير المفحوص في أي حال من الأحوال فعل الملاحظة الذاتية؛ الذي زعموا أنه يخلط ملعقة من القطران في برميل عسل، الدراسة العلمية - الموضوعية. فليس ثمة ملاحظة ذاتية. ويبقى المفحوص حتى النهاية وفي تقريره ذاته موضوع التجربة.

ومن الضروري أن يسمح بمرور التجربة عبر الاستجابات الثانوية للوعي في طريقة البحث السيكولوجي. فسلوك الإنسان وإدراك ما لديه من استجاباتٍ شرطيةٍ جديدةٍ لا تتحدد بالاستجابات التامة والواضحة التي يتم الكشف عنها جمِيعاً فقط، بل وبالاستجابات التي لا تظهر في جزئها الخارجي، ولا ترى بالعين المجردة.

إذا لفظت كلمة «مساء» التي تخطر ببالي أثناء التداعي الحر بصوتٍ مسموعٍ بحيث يسمعني المُجْرِب، فإن هذا يستوجب الحساب بوصفه استجابة كلامية ومنعكساً شرطياً. وإذا لفظتها بصورة غير مسموعة وفي سريري، فهلا تكف عن كونها منعكساً وتغيير طبيعتها جراء ذلك؟ وأين هو الحد بين الكلمة المنطقية وغير المنطقية؟

وإذا ما تحركت شفتاي، أو همست بصوت غير مسموع بالنسبة للمُجْرِب، فما الذي يكون حينئذ؟. وهل يطلب مني أن أعيد هذه الكلمة بصوتٍ مسموعٍ، أم أن ذلك سوف يكون منهجاً ذاتياً يسمح بتطبيقه على الذات فقط؟. وإذا كان بوسعي أن يطلب (ومن المحتمل أن يتفق الجميع تقريباً حول ذلك)، فلماذا لا يستطيع أن يطالب بلفظ الكلمة التي لفظت في السر بصوتٍ مسموعٍ، أي دون تحريك الشفاه؟

ومن غير همس؟ إنها كانت على الدوام وتبقى الآن الاستجابة الحركية الكلامية، والمنعكس الشرطي الذي لا وجود للفكر من دونه. وهذا أيضاً هو استجواب وتصريح يدلّي به المفهوم، وتقريره الكلامي حول الاستجابات الخفية نسبياً، والتي لم يسمعها الفاحص (وهنا يكمن الفرق كله بين الأفكار والكلام)، ولكنها وجدت موضوعياً دون شك. ولعل بمقولتنا أن نقتصر بأنها كانت بالفعل مع جميع علامات الوجود المادي بأساليب كثيرة. وتكمّن إحدى أهم مسائل الطريقة السيكولوجية في وضع هذه الأساليب. ولعل التحليل النفسي هو واحد من تلك الأساليب.

ولكنَّ الأهم هو أنَّ المنعkses المستمدة هي ذاتها تُعني باقتناعنا بوجودها، فهي تطلُّ برأسها بتلك القوة والوضوح في المجرى اللاحق للاستجابات؛ مما يرغِّم الفاحص إما على مراعاتها، وأخذها بالحسبان أو الرفض التام لدراسة مجرِّد الاستجابات الذي تنفرز في أعماقه، فهل هناك الكثير من تلك الأمثلة عن السلوك التي لا تنفرز في أعماقها المنعkses المتأخرة؟ وهكذا فإنَّا أن نمسك عن دراسة سلوك الإنسان بأشكاله الملموسة، أو ندخل إلى تجربتنا الحساب الضروري لهذه الحركات الداخلية.

وثمة مثالان يوضحان هذه الضرورة. إذا كنتَ أحفظ شيئاً ما، وأثبتت منعksesاً كلامياً جديداً، فهل يكون سبباً في سؤال أفكِّر في هذا الوقت - أنَّ أكرر ببساطة في خلدي تلك الكلمة، أو أقف على العلاقة المنطقية بين هذه الكلمة وكلمة أخرى؟. أليس من الواضح أنَّ النتائج في كلتا الحالتين سوف تكون مختلفة تماماً؟.

أقوم خلال التداعي الحر كرد على كلمة مثير «رعد» بلفظ الكلمة «أفعى»، ولكن قبل ذلك تمر في خاطري فكرة: الكلمة «برق». وهنا أليس من الواضح أنه ومن غير حساب لهذه الفكرة سوف أخلص وبصورة مقصودة إلى تصور كاذب، وكأنَّ الاستجابة لكلمة «رعد» كانت الكلمة «أفعى» وليس الكلمة «برق».

وبديهي أنَّ لا يدور الحديث هنا حول النقل العادي للملاحظة الذاتية التجريبية من علم النفس التقليدي إلى علم النفس الحديث، بل بالأحرى عن الحاجة الملحة

لوضع طريقة جديدة بغية دراسة الانعكاسات المكافحة. وهنا يتم الدفاع عن الضرورة المبدئية وإمكانية ذلك وحسب.

ولكي ننتهي من مسائل المناهج فإننا نتوقف باختصار عند ذلك التحول الإرشادي؛ الذي تعاني منه الآن طريقة الدراسة الانعكاسية بتطبيقها على الإنسان، والتي تحدث عنها ف. ب. بروتو بوبوف في إحدى مقالاته.

لقد جاء علماء الانعكاسية في بداية عهدهم بالإشارة الكهربائية الجلدية للقدم، وبدأ لهم فيما بعد أن من المفيد اختيار جهاز أكثر كمالاً وقدرةً على التكيف مع الاستجابات التوجيهية؛ ليكون بمثابة معيار للاستجابة الجوية، فكان استبدال القدم باليد. ولكن ما إن يقال ^a حتى يتوجب قول B. والإنسان يملك جهازاً أكثر كمالاً بما لا يقاس. وبمساعدته يتم الوقوف على العلاقة الواسعة مع العالم، ونعني جهاز الكلام: لم يبق لنا سوى أن ننتقل إلى الاستجابات الكلامية.

غير أن الأكثر طرافة هو «بعض الواقع» التي قُيَّض للباحثين مواجهتها أثناء العمل. ويتعلق الأمر بأن تميز المنعكس يتم عند الإنسان بصورةٍ غاية في البطلة والصعوبة. وتبين أنه يمكن أن يساعد على كف وتنبيه الاستجابات الشرطية سواء بسواء لدى التأثير على الموضوع بالكلام المناسب. وبعبارة أخرى فإن أي اكتشافٍ يفضي إلى أن بالإمكان الاتفاق مع الإنسان عن طريق الكلام لكي يحرك يده عند إشارةٍ معينةٍ، وأن لا يحركها عند إشارةٍ أخرى.

ويرى المؤلف أنه بحاجةٍ للتأكيد على موضوعين هامين بالنسبة لنا في هذا المقام.

1- لا ريب في أن الدراسات الانعكاسية على الإنسان سوف تجري مستقبلاً بمساعدة المنعكفات الشرطية الثانوية بشكل رئيسي، ولا يعني ذلك سوى أن تلك الواقعة المتمثلة في أن الوعي يقتاح حتى داخل تجارب الانعكاسيين، ويفيir لوحة السلوك بشكلٍ جذريٍّ. اطرد الوعي من الباب يأتُك من الشباك.

2- إن إدخال وسائل البحث هذه إلى الطريقة الانعكاسية يدمجها تماماً مع طريقة دراسة الاستجابات وغيرها؛ التي تم الوقوف عليها في علم النفس التجاري منذ زمن بعيد. وهذا ما يشير إليه بروتو بوبوف، دون أن يعتبر أن هذا التطابق عرضي

ومن الناحية الخارجية فقط. ويصبح من الواضح بالنسبة لنا أن الكلام يدور هنا حول الاستسلام التام للطريقة الانعكاسية الممحضة؛ التي تستخدمن على الكلاب بصورة ناجحة أمام مشكلات السلوك الإنساني.

وتفسح نظرية د. جيمس (1905) في الانفعالات المجال واسعاً أمام إمكانية تفسير خاصية الوعي التي تتسم بها الأحساس. ويقوم جيمس بإعادة البناء من العناصر العادبة الثلاثة:

A- سبب الإحساس B- الإحساس نفسه C- تجلياته الجسمية على النحو التالي:
B-C-A. وسوف لن أتوقف لأذكر بكل ما قدمه من تفسير معروف، وأشير فقط إلى أنه بهذا يتكشف تماماً:

أ) الطابع الانعكاسي للإحساس، والإحساس بوصفه منظومة انعكاسات A و B.
ب) الطابع الشانوي لخاصية الوعي التي يتسم بها الإحساس عندما تصبح استجابتك مثيرة لاستجابة داخلية جديدة - B. وإن الأهمية البيولوجية للإحساس كاستجابة تقويمية سريعة يقوم بها الكائن الحي ردًا على سلوكه الخاص، وكفعل اهتمام الكائن الحي بكل بالاستجابة، وكمنظم داخلي لكل ما هو موجود من سلوك في تلك اللحظة تضحي أمرًا مفهوماً. وألمح أيضاً إلى أن المقياس الثلاثي للإحساس الذي وضعه فوندت يتحدث في الأساس كذلك عن ذلك الطابع التقويمي للانفعال، وكأنه رد الكائن الحي كله على استجابته.

6.

من اليسير أن تميز لدى الإنسان مجموعة من المنعكفات؛ التي من الصواب أن يطلق عليها المنعكفات المعكوسة. وهي انعكاسات للمثيرات التي يمكن، بدورها، أن تكون من قبل الإنسان. فالكلمة المسموعة هي مثير، والكلمة المنطقية هي انعكاس يخلق ذلك المثير. والمنعكس هنا هو معكوس؛ لأن المثير يمكن أن يصير استجابة، والعكس صحيح. وهذه المنعكفات المعكوسة التي تضع الأساس للسلوك الاجتماعي هي تنسيق جماعي للسلوك. ومن بين حشد المثيرات كله تتميز، بالنسبة لي وعلى نحو واضح، مجموعة واحدة من المثيرات، وهي مجموعة المثيرات الاجتماعية الصادرة عن الناس. ويتم هذا التمييز بما أني نفسي أتمكن من استرجاع

هذه المثيرات. وبما أنها تكون، بالنسبة لي، وفي وقتٍ مبكرٍ جداً، معكوسة، وبالتالي فهي وبصورةٍ أخرى تحدد سلوكِي أكثر من أي شيء آخر. إنها تشبهني بالآخرين، وتحصل أفعالي متطابقةٌ مع ذاتها. وبالمعنى الواسع للكلمة فإن في الكلام يكمن مصدر السلوك والوعي الاجتماعي.

ومن المهم جداً أن نرصد، ولو على عجل، فكرة أنه إذا كان ذلك على هذا النحو في الواقع، فإنما يعني أن آلية السلوك الاجتماعي وآلية الوعي هما شيء واحد. وإن الكلام هو منظومة «انعكاسات الاتصال الاجتماعي» (أ. ب. زالكيند، 1924) من جهة، ومنظومة انعكاسات الوعي في الغالب الأعم، أي جهاز انعكاس المنظومات الأخرى من جهة ثانية.

وهنا يكمن جذر السؤال عن «الآن» الآخر ومعرفة النفس الأخرى. فالآلية معرفة الذات (الوعي الذاتي) ومعرفة الآخرين هي ذاتها. والتعاليم العادلة حول معرفة النفس الأخرى إما أنها تعترف مباشرةً بعدم إمكانية معرفتها (أ. إ. فيدينسكي، 1917)، وإما أنها تحاول في هذه الفرضيات أو تلك أن تقيم آلية محتملة، يكون جواهرها في نظرية الأحساس، وفي نظرية المماثلة شيئاً واحداً: نحن نعرف الآخرين بمقدار ما نعرف أنفسنا؛ إبني أسترجع غضبي بالذات حين أعرف غضب الغير.

وفي واقع الحال قد يكون من الأصح قول العكس تماماً؛ فنحن نعي أنفسنا لأننا نعي الآخرين. وبنفس الأسلوب الذي نعي به الآخرين، لأننا نحن بالذات نعتبر بالنسبة لأنفسنا تماماً مثلما هم الآخرون بالنسبة لنا. وإنني أعي ذاتي فقط بمقدار ما أعتبر ذاتي بالنسبة لنفسي إنساناً آخر، أي بقدر ما أستطيع أن أدرك منعكستي الخاصة مجدداً كمثيراتٍ جديدةٍ. وإلى ذلك فإن ليس ثمة من فرق في الجوهر بين كوني أستطيع إعادة الكلمة التي قيلت بصمت بصوت مرتفع، والكلمة التي قالها إنسان آخر، مثلما لا يوجد اختلاف مبدئي في الآليات، فهذا وذاك منعكس معكوس - مثير.

ولذا فإن نتيجة قبول الفرصة سوف تستمد من السوسيلجة الناجمة عنها للوعي بأكلمه. وإن الاعتراف بالأسبقيّة الزمنية الواقعية تعود إلى اللحظة الاجتماعية في

الوعي. وتصمم اللحظة الفردية كلحظة مشتتة وثانوية على أساس ما هو اجتماعي ووفق نموذجه الدقيق. ومن هنا تأتي ازدواجية الوعي: تصور الصنو هو التصور الأقرب إلى الواقع حول الوعي. وهذا أقرب إلى تجزئة الشخصية إلى «الأنا» و«الهو» التي يكشف عنها فرويد بالتحليل النفسي. والأنـا بالنسبة للـهو - كما يقول - كالفارس الذي يتـعـين عليه أن يـكـبـح جـمـاح حـصـانـه مع فـارـق فـقـط هو أنـ الفـارـس يـقـوم بـذـكـر بـفـضـل قـوـاهـ الخـاصـةـ. وـيمـكـن أنـ تـسـتـمـر هـذـهـ المـقـارـنـةـ، فـغـالـبـاـ ماـ يـبـقـى عـلـىـ الفـارـسـ، إنـ هوـ لـمـ يـشـأـ أنـ يـيـتـعـدـ عـنـ الـحـصـانـ، أـنـ يـقـودـهـ إـلـىـ حـيـثـ يـرـغـبـ الـحـصـانـ، كـمـاـ هوـ شـأـنـ الـأـنـاـ الـتـيـ تـحـولـ إـرـادـةـ «ـالـهـوـ»ـ بـصـورـةـ مـأـلـوـفـةـ إـلـىـ الـفـعـلـ كـمـاـ لـوـ كـانـتـ إـرـادـتـهاـ الذـاتـيـةـ (سـ. فـروـيدـ، 1924ـ).

ولعلَّ بـوـسـعـ تـشـكـلـ وـعـيـ الـكـلامـ عـنـ الـصـمـ - الـبـكـمـ، وـإـلـىـ حـدـ مـاـ تـطـورـ الـاسـتـجـابـاتـ الـلـمـسـيـةـ عـنـ الـمـكـفـوفـينـ أـنـ يـكـونـ إـثـبـاتـاـ رـائـعاـ لـفـكـرـةـ تـطـابـقـ آـلـيـاتـ الـوـعـيـ وـالـاتـصالـ الـاجـتمـاعـيـ، وـأـنـ الـوـعـيـ هوـ اـتـصـالـ اـجـتمـاعـيـ معـ ذـاتـهـ. فـالـكـلامـ عـنـ الـصـمـ - الـبـكـمـ، عـادـةـ لاـ يـتـطـورـ وـلـاـ يـتـجـمـدـ فـيـ مـرـحـلـةـ الـصـرـاخـ الـانـعـكـاسـيـ، لـيـسـ لـأـنـ مـرـاكـزـ النـطقـ مـصـابـةـ لـدـيـهـمـ، وـإـنـماـ بـسـبـبـ غـيـابـ السـمـعـ تـشـلـ إـمـكـانـيـةـ مـعـكـوسـيـةـ الـمـنـعـكـسـ الـكـلامـيـ. إـنـ الـكـلامـ لـاـ يـتـحـولـ إـلـىـ مـشـيرـ لـلـمـتـكـلـمـ ذـاتـهـ؛ وـلـذـاـ فـهـوـ لـاـ وـاعـ وـغـيـرـ اـجـتمـاعـيـ. وـعـادـةـ مـاـ يـكـتـفـيـ الـصـمـ - الـبـكـمـ، بـلـغـةـ الـإـيمـاءـاتـ الـشـرـطـيـةـ الـتـيـ تـلـحـقـهـمـ بـالـدـائـرـةـ الـضـيـقـةـ لـلـخـبـرـةـ الـاجـتمـاعـيـةـ لـغـيـرـهـمـ مـنـ الـصـمـ - الـبـكـمـ، وـتـطـورـ الـوـعـيـ لـدـيـهـمـ بـفـضـلـ تـحـولـ هـذـهـ الـانـعـكـاسـاتـ عـبـرـ الـعـيـنـ إـلـىـ انـعـكـاسـاتـ صـامـةـ.

وـتـكـمـنـ تـرـبـيـةـ الـأـصـمـ - الـأـبـكـمـ منـ الـوـجـهـ الـنـفـسـيـةـ فـيـ اـسـتـعـادـةـ أوـ تـعـوـيـضـ آـلـيـةـ مـعـكـوسـيـةـ الـانـعـكـاسـاتـ الـمـخـتـلـةـ. فـالـأـبـكـمـ يـتـعـلـمـ الـكـلامـ بـمـرـاعـاتـهـ مـاـ تـنـطقـ بـهـ شـفـتاـ المـتـكـلـمـ مـنـ حـرـكـاتـ، وـيـتـعـلـمـ أـنـ يـتـكـلـمـ بـنـفـسـهـ عـنـ طـرـيقـ اـسـتـخـدـامـ الـإـثـارـاتـ الـحـسـيـةـ الـحـرـكـيـةـ الـثـانـوـيـةـ الـتـيـ تـظـهـرـ أـنـيـاءـ الـاسـتـجـابـاتـ الـكـلامـيـةـ - الـحـرـكـيـةـ. وجـديرـ بـالـذـكـرـ أـنـ خـاصـيـةـ الـوـعـيـ الـتـيـ يـتـسـمـ بـهـ الـكـلامـ وـالـخـبـرـةـ الـاجـتمـاعـيـةـ تـظـهـرـانـ فـيـ وـقـتـ وـاحـدـ وـبـصـورـةـ مـتـواـزـيـةـ تـمـاماـ. وـهـذـاـ هـوـ بـمـثـابـةـ تـجـربـةـ طـبـيعـيـةـ مـجـهـزـةـ خـصـيـصـاـ تـدـلـلـ عـلـىـ الـأـطـرـوـحةـ الـأـسـاسـيـةـ لـمـقـالـنـاـ.

إن الأصم - الأبكم يتعلم أن يعي ذاته وحركاته إلى ذلك الحد الذي يتعلم فيه أن يعي الآخرين. وتطابق الآليتين كلتيهما هنا هو أمر واضح وبديهي تقريراً إلى درجة مدهشة.

وبمقدورنا الآن أن نوحد من جديد حدود صيغة السلوك البشري التي أدرجت في أحد الأقسام السابقة. والواضح أن الخبرة التاريخية والخبرة الاجتماعية لا تؤلفان شيئاً مختلفاً من الناحية السيكولوجية، ذلك لأن من غير الممكن أن تكونا منفصلتين في الواقع، فهما تقدمان معاً على الدوام.

ولذا فإننا نوحدهما بإشارة «آليتهما هي ذاتها آلية الوعي بالضبط، كما حرصت أن أبين، لأنه ينبغي أن ينظر إلى الوعي بوصفه حالة خاصة من حالات الخبرة الاجتماعية. ولهذا كان من السهل أن نطلق على هذين الجزئين مصطلح: فهرس الخبرة المزدوجة.

-7-

ويخيل إليّ أنّ من المهم أن أشير في نهاية هذا المقال إلى التطابق القائم في النتائج بين الأفكار المتطرفة هنا وتحليل الوعي الذي قام به د. جيمس. فقد قادت الأفكار التي انطلقت من مجالات متعددة تماماً وسارت في طرق مختلفة إلى وجهة النظر الذي تقدم بها جيمس خلال تحليله التأملي. وفي هذا يُبدو لي بعض من الإثبات الجزئي لأفكاره. ففي «علم النفس» (1911) أعلن أن وجود حالات الوعي كما هي هو أمر ثابت تماماً، ولكنه رأى باطل متأصل وراسخ. ولعلَّ معطيات ملاحظته الذاتية البارعة هي التي أقنعته بذلك.

يقول جيمس: «في كل مرة أقوم فيها بمحاولة ملاحظة الفاعلية كما هي في ذهني أصطدم لا محالة بفعل فيزيائي محض، ويانطابع آت من الرأس والحاجب والحلق والأنف». وفي مقاله «هل يوجد الوعي؟» (1913) يبين أن الفارق بين الوعي والعالم (بين الانعكاس على الانعكاس والانعكاس على المثير) يكمن في سياق الظواهر فقط. ففي سياق المثيرات يكمن العالم، وفي سياق منعكستاتي يتمثل الوعي. وعلى هذا فالوعي ليس سوى انعكاس المنعكستات.

وهكذا فإن الوعي لا يظهر كمقوله محددة وأسلوب خاص من أساليب الوجود، وإنما من خلال بنية السلوك التي هي على جانبٍ كبيرٍ من التعقيد، وبشكلٍ خاص مضاعفة السلوك كما يقال بمقتضى العمل بالكلمات المأخوذة من العبارة المقتبسة. يقول جيمس: «وفيما يتعلق بي فإني على يقين بأن تيار التفكير في داخلي... مجرد تسمية طائشة من أجل أن تظهر لدى المعالجة المباشرة، من حيث الجوهر، كتيار من النفس.. والعبارة «أنا أفكر» التي ينبغي عليها أن تصحب جميع موضوعاتي ليست سوى «أنا أتنفس» التي تصحبها في واقع الحال... فالآفكار جعلت من تلك المادة التي صنعت منها الأشياء» (1913، ص 126).

لقد طرح في هذا المقال بعض الأفكار ذات الطابع التمهيدي بشكلٍ سريع وخطفٍ.

بيد أنه يبدو لي أنه من هنا بالضبط ينبغي أن يبدأ العمل بدراسة الوعي. فعلمـنا الآن هو في حالةٍ من زال معها بعيداً جداً عن الصيغة النهائية للقضية الهندسية التي تكمل الحجة الأخيرة، أي ما يطلب البرهان عليه. ولعلَّ من المهم لنا أن نحدد الآن ما يتوجب البرهان عليه ليصار، من ثم، إلى البرهنة: طرح المسألة أولاً، ثم حلّها عقب ذلك.

تلك هي صياغة المسألة التي ينبغي على هذا المقال أن يصبَّ في مصلحتها قدر الإمكان. ■

الهرميونوطيقا والترجمة

مقاربة في أصول المصطلح وتحولاته

د. عبد الغني بارة^(*)

لعلَّ أولَ ما يطالع المتأمِّل في قضايا التأويل، هو مسألة المصطلح من منظور أركيولوجي / جنيدولوجي، في أصوله المعرفية، ليس لاكتشاف ما هو معروف سابقاً، ولكن للحفر في آثاره التي تسبق كلَّ معرفة، باعتبارها الأصل الذي لا أصل له. وإلاً فما قيمة البحث، إذا لم يكن تأسساً في المُختلف، وعوداً على بدء، وعلمَا بما لم يُعلم، وتقويساً لما هو ثابت ومركزى، وانزياحاً ومخالففةً لما هو قاعدي، وتفجيراً لما هو نظامي، وفضحاً لما هو إيديولوجي / فكريّاتي خفي في الساحة الفكرية. وهي، أي الرؤية الأركيولوجية / الجنيدولوجية، وإنْ كان هدفها، هو تفجير الخطابات / الأصول وتفويض أنظمتها، فإنَّها لا تعدُّ وسيلة لتكون منهجاً على سبيل التركيب والارتجاع الداخلي، لأنَّ أي خطاب إنما يقع على حدود / تخوم غيره، أو بالأحرى يحمله في شقوفه وطبقات الغياب فيه، على اعتبار أنَّ كلَّ خطاب، بالضرورة، هو خطاب مُؤتَّل / مُختَلِّ في آن.

(*) قسم اللغة العربية وأدبها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحيات عباس - سطيف، الجزائر.

هكذا تتحول مسألة «الهرميونطيكا» L'herméneutique، بوساطة هذا المُعطى المنهجي، مغامرة في دروب المعرفة الإنسانية، يتوجه السائل في أروقتها المتعددة، ومناطقها المعتمة، ولا يظفر، وهو في غمار الاستقراء والاستقصاء، إلاً بما هو جزئي وبسيط، فـ«يُبَعِّثُ الْبَحْثُ / السُّؤَالُ»، مجدداً، بوصفه الغاية التي لا بعدَ بعدها، والمتعة التي لا يدرك قيمتها إلاً من اكتوى بحرقة الحيرة. فهي أشبه بعمل اللذة Le Plaisir وتدخلها مع مفهوم المتعة Jouissance عند رولان بارت Roland Barthes (1915 - 1980)، إذ ما يزال، والقول لبارت، «ثمة تأرجح على المستوى الاصطلاحي، وإنني مازلت أخلط وأخفق في التمييز. وعلى كل، فسيظل هناك دائماً شيء من الحيرة. ولن يكون التمييز مصدراً لتصنيفات قاطعة»⁽¹⁾. أما الناقد «منذر عياشي»، المهمت بترجمة أعمال «بارت» الكاملة، وبخصوص سؤال عن ترجمته لكتاب «اللذة النص»، يرد قائلاً: «اللذة تأتي هكذا، إنها حضور من غير سؤال، وجود يعم كل شيء دون أن يتموضع في شيء. وليس شيء للذة أقتل من سؤال يستفسر عن موضوعها. اللذة ليست موضوعاً. إنها هي. وإنها لتكشف دائماً من غير سؤال. وسعادة الملائكة كالنور، تأتي بقدح زناد الروح، فلا يدركها إلاً من تحرر من نفسه جسداً ودخل في نفسه نصاً»⁽²⁾.

إذاً، ليس أمراً هيناً على أي باحث تحديد مصطلح «الهرميونطيكا» L'herméneutique، سواء في مظانه الأولى في الثقافة الغربية، أو في ارتحالاته إلى الثقافة العربية، بفعل النقل والترجمة. إذ (كما لا يخفى على كل ذي عقل) إن المصطلح ينشأ في محضن معرفي مخصوص، يعده الإطار المرجعي أو النظام الإبستيمولوجي (المعرفي) الذي يرفده ويعمل على توجيهه، وتحديد مسارات اشتغاله داخل أنظمة الثقافة التي ينحدر منها، حيث يشيع وينتشر ويبعث به إلى سوق الرواج. ومن ثم، فإن غياب الوعي الإبستيمولوجي Conscience Epistémologique بهذه الأطر، يجعل الغموض أو الإلغاز سمة بارزة في

(1) Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Collection «Points Essais». Paris, Éditions du seuil, 1982, P. 14

(2) رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، طب/ سوريا، ط١، 1992، ص 7.

تعاطي هذا المصطلح أو ذاك، فتغييب الرؤية، ويسود الإضطراب، وتعتمد فرضي الترجمة.

١ - الهرميونطيقا: الأصول الإيتيمولوجية والمحال التداولي:

كان الاهتمام بدللات المصطلح يحظى باهتمام بالغ لدى أهل المعرفة عموماً، والمهتمين بشأن اللغة على وجه الخصوص، فخصصوا لها اصطلاحاً خاصاً تواضعوا عليه، بل جعلوا الاشتغال بها علمًا مستقلًا اصطلحوا على تسميته «إيتيمولوجيا» Etymologie، «وهو العلم الذي ينظر في أصول المعاني وأزمانها وأطوارها - أو إن شئت قلت تاريخها - ولم يفت اللغويين العرب ولا علماء المسلمين الوعي بدور هذه الدلالة، ووضعوا لها اسم «المعنى اللغوي»»⁽³⁾.

لا يكاد المهمت بأسئلة المصطلح في أصوله المعرفية، ووضعه الإشكالي بين أقرانه من المفاهيم في حقول المعرفة، يضع المدلول الاصطلاحي لمفهومه، «ويجعل هذا المفهوم مصطلحاً له إجرائية مستقلة حتى يستدعي، توسيعاً لمجال أسئلته وإشكالياته، جملة من العناصر الدلالية التي يمكن أن تثبت هذه الإجرائية وتُظهر فائدتها؛ وقد يعتبر هذا العنصر جزءاً صريحاً من المدلول الاصطلاحي أو لا يعتبر كذلك، مكتفياً بأن تكون سندًا من ورائه، بدءاً من اللّفظ الذي يضعه بإزاء المفهوم؛ فيما أنّ هذا اللّفظ ليس مختاراً من عنده كما يخترع العالم رموزه، وإنما يستعيده من لسانه الطبيعي، فلا بدّ من أن يكون لهذا اللّفظ دلالة وسابق استعمال»⁽⁴⁾.

لا يعزّب عنا، إذًا، أن «علم التأثيل اللغوي»، أو «التأثيليات اللغوية» Etymologie⁽⁵⁾ هو أحد المداخل المشروعة للباحث في أصول تشكّل مصطلح «الهرميونطيقا» في الثقافة الغربية، ولا يكون ذلك إلا بمساءلة مقامات وأسقيفة استعمال هذا المصطلح، بوصفها قرائن تأثير تنضاف إلى أساس التأثيل اللغوي

(3) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : 2 - القول الفلسفى (كتاب المفهوم والتأثيل)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، 1999 ص 135.

(4) المصدر نفسه، ص 134.

(5) يقترح طه عبد الرحمن هذا المصطلح مقابلًا عربياً للمصطلح الغربي Etymologie. ينظر: طه عبد الرحمن، المصدر السابق، ص 135.

كمُعطى إجرائي، يسمح بملائحة الأشياء في بيئتها الأولى، وما لحقها فيما بعد من تحول نتيجة تدخلها أو ارتباطها بحقول معرفية أخرى، أو انتقالها وارتحالها، بفعل الترجمة أو الاستعمال، إلى أمكنة وأزمنة جديدة أضحت فيها خاضعة لأجهزة الثقافة المستقبلة، فالتصقت بها دلالات جديدة اكتسبتها في أرض الهجرة، وكأنها كائن أصيل لفظته تربة هذه الأرض، ومنها افتتح صراعاً تأويلاً جديداً يزاحم فيها مصطلحات تدعى أنها الأصيلة، فيتنازع الدخيل/الأصيل ليثمرا معاً مصطلاحاً مفهوماً مختلفاً/غيرياً، لا أصل له ولا مرجع إلا أن ينتمي إلى مجال تداولي يؤسس به وجوداً مخصوصاً يصبح به كائناً تداولياً بامتياز.

هذا الوجود الجديد للمصطلح بوصفه كائناً تداولياً، يجعل الباحثين في مجال المصطلحية ينظرون إلى اقتران المصطلح، بالإضافة إلى كونه مفهوماً مجرداً أو متصوراً ذهنياً غير قابل للتجسيد العيني/الفيزيقي، الواقع محسوس أو مجال تداولي يصبح فيه خاصعاً لضرورب الاستعمال ومقامات الحوار بين المتخاطبين في المجتمع اللساني، كما يتداخل، حينذاك، التلقّي أو الاستقبال بوصفه إجراءً وممارسةً معرفية واستراتيجية كتابية تعيد إنتاج المصطلح/المفهوم، فيتعدد بها فهماً وانفهاماً. وهذا كما أسلفنا القول، لا يعني تجريد المصطلح من خصائصه المعنوية القصدية؛ أي بالنظر إلى كونه يراد منه معنى ويقصد به، إذ متى أطلق ذلك المصطلح فهم منه المعنى الذي قصد، فيكون، بذلك، معنى قصدياً. يمكن تسميته، مع طه عبد الرحمن، «الانفهام التداولي». ومفاده «أنَّ هذا المفهوم لا يكون كذلك حتى تقبل صيغته اللغوية أن يكون منفهمَا منها؛ إذ لو لا الانفهام، لما أمكن أن يأتي واضع المفهوم الفلسفى بفعل الإفهام، ولا أن يأتي الموضوع له - أي المتلقّى - بفعل الفهم؛ كما أن اقتران هذا المفهوم يورثه ما يمكن أن نسميه بخاصية «الانتساب»، ومقتضاهما أنَّ هذا المفهوم لا يكون كذلك حتى يكون واضعه قد أتى بفعل الاصطلاح عليه وفق مبادئ المجال التداولي الذي ينتمي إليه [..]. وبهذا يكون الانتساب التداولي شرطاً في حصول الانفهام من اللفظ، فلا ينفهم المفهوم الفلسفى إلا ضمن مجال تداولي مخصوص». ⁽⁶⁾

(6) المصدر السابق نفسه، ص ص120، 121 .

فيكون طريق الاتفاق على المعنى، فيما أقره اللغويون العرب، مراعاة قصدين اثنين: الأول لغوي، والثاني لغوي فوقاني (ما وراء لغوي) *Métalinguistique*، وهو قصد الجماعة اللغوية التي يصير بها اللفظ دالاً على مقصودها دالةً مصطلحاً عليها، فيتشكل قصدٌ من بعد قصدٍ آخر، فيكون المعنى المعجمي ثمرة هذين القصدين المتفاوتين، فتزداد قيمة هذا القصد، ليس زيادة قيمة فحسب، بل زيادة تحول وارتقاء، من مستوى فردي إلى مستوى جماعي، يدعم تثبيت الطبيعة القصدية للمعنى⁽⁷⁾. فيكون المعنى على الدوام قصداً يفهمه السامع عن المتكلّم في سياق محدود؛ إذ، كما هو معلوم، قد يتوفّر الملفوظ على معانٍ كثيرة لا يقصد منها المتكلّم إلّا واحداً، أمّا الحاصل القصدي عند السامع فيتعدد تعدد الوجوه المحتملة وإنْ لم يكن على علم بقصد المتكلّم الثابت، فيتحقق بذلك فهماً معيناً يبقى دون حصول الفهم، الذي يشترط في تحققه العلم بالسياق؛ إذ كلّ فهم هو فهم في سياق مخصوص.

فحقيقة الكلام كامنة في كونه يبني على قصدين اثنين: أحدهما يتعلق بـ«التوجه إلى الآخر»، والثاني يتصل بـ«إدراك هذا الآخر». «أمّا القصد الأول، فمقتضاه أنَّ المنطوق به لا يكون كلاماً حقاً حتّى تحصل من الناطق إرادة توجيهه إلى غيره؛ وما لم تحصل منه هذه الإرادة، فلا يمكن أن يعدّ متكلّماً حقاً، حتّى ولو صادف ما نطق به حضوراً من يتلقّفه، لأنَّ المتلقّف لا يكون مستمعاً حقاً حتّى يكون قد ألقى إليه بما تلقف، مقصوداً بمضمونه هو أو مقصوداً به غيره بواسطة فيه، أو قل حتّى يدرك رتبة «المتلقّي»، فالمتلقّي هو عبارة عن المتلقّف الذي قصده المُلقي بفعل إلقاءه». وأمّا القصد الثاني «فلا يكون المنطوق به كلاماً حقاً حتّى تحصل من الناطق إرادة إدراك الآخر، وما لم تحصل منه هذه الإرادة، فلا يمكن أن يعدّ متكلّماً حقاً حتّى لو صادف ما لفظه به فهماً من التقطّه، لأنَّ الملتقط لا يكون مستمعاً حقاً حتّى يكون قد أفهم ما فهم، سواء أوافق الإدراك الفهم أم خالفه، أو قل حتّى يدرك رتبة «الفاهِم»، فالفاهم هو عبارة عن الملتقط الذي قصده المفهوم بفعل الفهم»⁽⁸⁾.

(7) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة: 1 - الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط2، 2000، ص ص160، 161 .

(8) طه عبد الرحمن، اللسان أو الميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط1، 1998، ص 214 .

لا يكاد يختلف أهل النظر من الباحثين في ارتباط مصطلح الهرمینوطيقا، بصورة لافقة، بالأصول الفلسفية والدينية، لا سيما تأويل النصوص المقدسة⁽⁹⁾، أو فيما يُعرف بنـ التفسير التوراتي *L'exégèse biblique*⁽¹⁰⁾. وقد كان لهذه النشأة في كنف الدوائر أو الدراسات اللاهوتية ما يبرره، لا سيما إذا علمنا مدى صعوبة الصراعات التي نشبت بين كل من حاول تفسير التوراة خارج إطار التفسيرات الرسمية أو المعتمدة لدى الإكليلوس، أو رجال الإصلاح الديني *Réformateurs*، الذين يصررون على ضرورة أن يكون الفهم أحاديًّا *Littéralement*، بعيدًا عن التأويل المجازي (الرمزي). ليقى، بذلك، تأويل الكتابة المقدسة، وفق الرؤية الدينية البروتستانتية، حبيس مسلمات مؤسسة دوغماً⁽¹¹⁾. تفترض أن الكتاب المقدس نفسه يشكل وحدة أو منظومة قواعد تجعله مغلقاً على نفسه، لا يرضى بغير التأويل/ الفهم الأحادي الذي أقره رجال الدين، باعتبارهم يمثلون المخلص، السيد المسيح، لتصبح تأويلاتهم نصوصاً مقدسة تحجب أو تزيح النص المقدس/الأصل. وأمام هذه المشكلات، في المجتمع المسيحي القديم، تبلور مفهوم الهرمینوطيقا، «ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسّر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس)»⁽¹²⁾. ليتسع بعد ذلك مفهوم المصطلح في الممارسات الحديثة، فاستخدم في تأويل كل أنواع الأعمال الفنية، والحكايات الأسطورية، والأحلام، ومختلف

(9) «Herméneutique. Interprétation des textes philosophiques ou religieux , et spécialement de la bible (herméneutique sacrée)». Voir: André Lalande, Herméneutique, in: *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris,P.U.F, 18ème édition,1996,p.412.

(10) «Le mot a sa portée majeure dans le cas de l'exégèse biblique ; c'est à cette dernière qu'on se référera le plus souvent ici». Voir: Bernard Dupuy, Herméneutique, in: *Encyclopaedia Universalis*, Corpus II, France S.A.2002. p.263.

(11) Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris,édition du seuil,1996, pp.193, 194 .

(12) نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وأليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط5، 1999، ص13 .

أشكال الأدب واللغة بوجه عام، أو قل وسعت من نطاقها، أي الهرمینوطيقا، لتشتمل على مشكلات التأويل النصي ككل⁽¹³⁾.

إذاً، فكلمة «هرمینوطيقا» Herméneutique تعني، في الأصل، «فن أو علم التأويل»⁽¹⁴⁾، أو بالأحرى هي أقدم الاتجاهات اهتماماً بفن فهم النصوص⁽¹⁵⁾. لا على سبيل كشف رموزها وتعرية مضمرها، وإنما يكون الفهم، دائمًا وأبداً، تأويلاً على غير مثال. بمعنى أنه يبحث عما هو أول في شيء. ويعود أول استخدام لمصطلح الهرمینوطيقا للدلالة على هذا المعنى إلى عام 1654⁽¹⁶⁾. أما فيما يخص نشأتها الأولى كممارسة، فهي ليست مشكلة حديثة، وإنما موغلة في القدم. فقد اقترن ظهورها عند اليونانيين في العصر الكلاسيكي بوصفها إجراءً أو طريقةً في قراءة النصوص الأدبية أو فهمها، ويتعلق الأمر بتأويل النص الهوميري (هوميروس)⁽¹⁷⁾، الذي يعتبره النقاد «إنجيل اليونانيين» بلا منازع، قبل أن ينتقل، في مرحلة تالية إلى تأويل النصوص المقدسة والمدنسة. ومهما يكن من تعدد الآراء وتبانيتها حول الأصل الأول لنشأة الممارسة الهرمینوطيقيّة، فإنَّ الذي لا ريب فيه هو أننا، من منظور المعطى الجنيلوجي، لا نروم معانقة الأصل لتجليته أو اكتشافه بوصفه كنزًا، بقدر ما هو محاولة لتحديد الأساق غير المعلنة التي ينتظم وفقها، وتتبع مسارات تحول هذا الأصل داخل أنظمة المعرفة أو الثقافة التي ينتمي إليها، وكيف أنه يخضع، في طريق رحلته، إلى تأويلات تجعله «بنية حركية تتجاوز هيكليتها، وتمرد على حدودها كلَّما قبض عليها الفهم وهي ملتسبة في حال ثبات أو استقرار»⁽¹⁸⁾.

(13) Terry Eagleton, Critique et théorie littéraires(Une introduction), Traduit de l'anglais par Maryse Souchard avec la collaboration de Jean François Labouvier, Paris, P.U.F, 1ère édition, 1994 , pp.66, 67.

(14) Ibid., p.66

(15) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, p.183.

(16) Hans-Georg Gadamer, La philosophie herméneutique, Traduction et notes par Jean Grondin, Paris,P.U.F, 2éme édition, 2001, p.87

(17) Hans Robert Jauss, Pour une herméneutique littéraire, Traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris,Éditions Gallimard, 1988, p.11 .

(18) مطاع صفدي، استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، مركز الإنماء القومي، بيروت/لبنان، ط1، 1986، ص225 .

تکاد المعاجم المتخصصة والموسوعات الغربية تجمع على الأصل الإغريقي لمصطلح هرمينوطيقا Herméneutique، فهو عند برنارد دوبى Bernard Dupuy مشتق من أصل إغريقي «هرمينيا» Herménia، الذي يدلّ على التأويل⁽¹⁹⁾. أمّا عند أصحابي معجم النقد الأدبي طامين وهوير Tamine et Hubert، فهو فن تأويل العلامات، وهو تأمل فلسفية يعمل على تفكيك كلّ العالم الرمزية، وبخاصة الأساطير، والرموز الدينية، والأشكال الفنية⁽²⁰⁾. أمّا جون غروندین Jean Grondin، فينطلق من المعنى السابق لمفهوم الهرمينوطيقا، أي باعتبارها فن تأويل النصوص، ليضيف إليه، وقد اتسع مجال استخدامه، دلالات جديدة تتمّ عن نسبة في ضبط المفاهيم والمصطلحات؛ إذ يذهب إلى القول بأنّ لفظة الهرمينوطيقا Herméneutique مشتقة من الفعل اليوناني هرمينيو Herméneuo الذي يحمل معنى «الترجمة والتفسير والتغيير». وفي هذه الحالات الثلاث يحمل هذا الفعل الاتجاه إلى الفهم إدراكاً ووضوحاً⁽²¹⁾.

أمّا جون بيبان Jean Pépin، فقد اهتمَ في مقاله «الهرمينوطيقا القديمة» باستقصاء معاني الفعل Herméneuein ومشتقاته الأخرى من أسماء ومصادر ونحوت تنتمي إلى العائلة نفسها التي أخذت منها لفظة Herméneutique حال Herméneutikos و Herméneutés و Herménia التحول الدلالي للمصطلح عبر مختلف حقب العصر الإغريقي الكلاسيكي، ترجمة أو من خلال تطور الفلسفة اليونانية أو من خلال النصوص المقدسة⁽²²⁾. غير أنَّ اللافت في عمل بيبان Pépin هو تحديده للانزياح الحاصل في تحول المصطلح من اليونانية إلى اللاتينية؛ إذ إنَّ ترجمته بـ Interpreta قد أثّرت سلباً على دالة الهرمينيا L'herménia، فقد اكتسبت، عبر السابقة (inter) معنى التوسط، الذي جعلها تزاح عن معناها. لذلك كان معنى المصطلح الإغريقي هرمينوطيقا Interprétation تبعاً لذلك هو التأويل Herméneutique.

(19) Bernard Dupuy, Herméneutique, p.263.

(20) Joëlle Gardes-Tamine, Marie Claude Hubert, Dictionnaire De critique Littéraire, Paris, Armand Colin, 2002, p.91 .

(21) Jean Grondin, L'universalité de l'herméneutique, pp.6, 7 .

(22) Jean Pépin, L'herméneutique ancienne, in: Poétique, N023, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p.291.

عاملًا رئيسيًا في تداخل المصطلح، فيما بعد، مع لفظة «التفسير» *L'exégèse*. ييدَ أنَّ المعنى الأصلي للفظة *Herméneuein* وبافي مشتقاتها، والقول لـ بيان *Pépin*، ليس هو التفسير بوصفه فعل ولوح في قصدية النص أو الرسالة، بقدر ما تدلّ في الغالب الأعم على فعل «تعبير» *Expression* يتصرف بطابع الانفتاح الخارجي⁽²³⁾.

وبحثًا عن إيجاد أساس مفاهيمي يستند إليه في دعواه، يعود بيان *Pépin* إلى أعمال أرسطو *Aristote* وفيليون الإسكندرى *Philon D'alexendrie* لأنهما استعملما الكلمة الهرميونيا *L'herménia* بمعنى التعبير بوساطة اللغة التي تتشكل عبر أداة طبيعية هي الصوت *La Voix*. ليصل بذلك إلى القول بأنَّ اللغة تعبّر *Exprime* *Herméneuein* بوساطة اللسان وبافي الأعضاء الصوتية عن الأفكار⁽²⁴⁾. وهو ما يجعلنا، في المحصلة، نصل إلى أنَّ العقل الغربي يقوم على أساس الكلمة/التعبير التي قال بها المسيحيون فيما بعد، «في البدء كانت الكلمة»، وهو ما يؤكّد تشابك ضفيرة هذا العقل، وكيف أنَّ المشاريع النقدية تخرج من عباءة أصل واحد يجمعها.

بل إنَّ العقل عند الغرب *Logos*، كان يحمل من خلال دلالته الاشتراكية «اللغن» *Legein* معنى الكلام والتعبير والخطاب عند أفلاطون وأرسطو، وذلك بفعل التحول في أنظمة الثقافة الغربية. إذًا، فاللّوغوس عند أرسطو وأفلاطون هو الكلام والخطاب الذي يعمل على توجيه الإنسان توجيهًا سليمًا لإدراك الحقيقة. وتطور مع أرسطو، بأنَّ أصبح منطقاً، فيما عرف بالمنطق أو الأورغانون الأرسطي، ليصبح الخطاب أو الكلام بذلك منطقاً، من *Logos* إلى *Logique*. أمّا هذا المصطلح عند الحكماء الطبيعيين، فقد كان يعني: يجمع، أو يضمّ. ومنه اشتقَّ المصدر: الجمع أو الكل، لأنَّ الطبيعة عند هؤلاء كانت تعني الكل أو الكلية *Totalité*، التي تجمع الكائنات كلَّها بغض النظر عن اختلافها؛ بين الآلهة والبشر، والكائنات الحية والجامدة⁽²⁵⁾.

(23) Ibid

(24) Jean Pépin, *L'herméneutique ancienne*, p. 293

(25) محمد مزوز، أزمة الحداثة وعودة ديونيزوس، مجلة «فکر ونقد»، الرباط/المغرب، ع21، س3،

1999. ص 23، 24.

هكذا، بات من الواضح أنَّ العقل الغربي لم يتشكَّل إلَّا عندما أزاحُ أرسطو مفهوم الحكماء الطبيعيين وأصبح منطقاً، لا يؤمن بغير القياس مذهبًا في تفسير الأشياء. كما أنَّ فكرة وجود الحقيقة داخل العقل، انطلاقاً من هذا المعطى، ذات أصول أرسطوية أفلاطونية. إنَّ تغيير مفهوم «اللُّوغوس» (الطبيعة) إلى الخطاب (المنطق)، هو - في الحقيقة - انتقال من الطبيعة المادية (الفيزياس بلغة الحكماء الطبيعيين) إلى العقل المنطقي (المثالية). ومن ثمَّ انتقال الكلام أو التعبير من الصفة المادية/ الطبيعية بوصفه صوتاً/ حضوراً إلى كونه خطاباً أو لغة مغلقةٌ على نفسها، لتبقى حيصة منطقها الداخلي الذي صنعته لنفسها، وبدل أنْ يصبح الكلام/ التعبير، بواسطة الصوت/ الحضور حاملاً لمعنى واحدٍ، ينزاح عنه إلى معنى الكلام/ التعبير/ التأويل الذي يجعل للغة سلطة أسر الأشياء في سجن نسقها الداخلي، فتحتول الأشياء/ الخارج عبرها إلى كائنات لغوية مصيرها مرهون بوظيفتها داخل هذا العالم، تكتسب فيه دلالات جديدة لم تكن لها من قبل في عالم الواقع/ الطبيعة، أو قل يعيد خلقها من بعد خلق خلقاً آخر .

2 - الترجمة : سلطة الأصل المتعالي وميتافيزيقا الحقيقة / الملخص :

كما لا ينفي بيان Pépin، إضافة إلى المعاني السابقة، أن يكون هناك معنى آخر يقترب من مصطلح Herméneuein بمعنى التعبير هو معنى «الترجمة»، أي ترجمة لغة إلى لغة أخرى. وقد تم استخدام المصطلح بهذا المعنى في سياق مخصوص هو ترجمة النص التوراتي من العبرية إلى الإغريقية.⁽²⁶⁾ فالترجمة Traduction إذا اعتبرناها شكلاً من أشكال العملية التأويلية الأساسية المرتبطة بالفهم Compréhension، فإننا نستطيع من خلالها إدراك ذواتنا وتحديد رؤانا للعالم من حولنا، إذ الترجمة عبور من لغة إلى أخرى، وهي كفعل لغوي تدخل ضمن ما يسميه «غادامير» Gadamer عملية التواصل والحوارات بين اللغات، وهي، من ثمَّ، تجربة إبستمولوجية وأنطropolوجية. ويرتبط هذا الفعل اللغوي، حسب غادامير، بثلاثة أبعاد: بعد الفهم، وبعد الفكر، وبعد التأويل. لتصبح الترجمة، والأمر كذلك،

(26) Jean Pépin, L'herméneutique ancienne, p.294.

عبوراً فكرياً من لغة إلى أخرى وحواراً ثقافياً بوساطة الفهم والتأويل، أو قل نصل عبرها، والقول لغادامير، إلى تحقيق أدبيات «الحوار الهرمینوطيقي».⁽²⁷⁾

ومما تجدر الإشارة إليه، في هذا السياق، هو أنَّ الهرمینوطيقا Herméneutique في شكلها الحالي، بوصفها أقدم اتجاه في التأويل اقترب ظهوره بتفسير النصوص المقدسة والاتجاهات الفلسفية، عرفت تطوراً منهجاً في القرن التاسع عشر، قامت على أساسه، فيما بعد، معظم الجهد في علوم الفكر Sciences De L'esprit وانزاحت عن طابعها البراغماتي بوصفه غايتها الأساسية، والتي تمثل، بالدرجة الأولى، في تسهيل فهم النصوص الأدبية، والفن عموماً، بما في ذلك الإبداعات الروحية التي كان الاهتمام عليها منصبًا في الماضي، كالقانون، والدين، والفلسفة. فقد أضحت كلَّ ذلك، في ظلَّ التحولات الجديدة، غريباً عن معناه الأصلي هناك في أرض النشأة عند الإغريق، حيث ارتبط بحس الاكتشاف، ودور الوساطة، التي تجسدت كفعل تأويلي عندهم من خلال «هرمس» Hermès رسول الآلهة إلى البشر.⁽²⁸⁾

إذاً، ارتبط مفهوم الهرمینوطيقا، في التراث الإغريقي، بدور الوسيط/المترجم أو المسؤول والمفسر L'interprète، ممثلاً في «هرمس» Hermès. لكنَّ الذي تحفيه الميتافيزيقا الغربية، من خلال هذه الأسطورة، هو أنَّ مهمة الترجمة أو الوساطة التي يقوم بها هرمس إنما هدفها، ليس إقرار التواصل وال الحوار بين عالم الآلهة وعالم البشر، أو إثبات الاختلاف والتعدد على مستوى الألسن، بل الوصول إلى اللغة الأصل/ الحق/ الخالصة، تلك الكامنة في أعماق كلِّ إنسان، السابقة لكلِّ شيء، حتى لوجود المتكلِّم بها؛ ففي البدء كانت الكلمة، كما هو معروف عندهم في القول الديني للمسيحية. وهذه الأفضلية للكلمة جعلتها تحتلَّ مركزية في الفكر الغربي بوصفها أصل الوجود، بل إنَّ لها حضوراً وأسبقية على الكتابة، من حيث هي ثبت لها كما تقرَّه الميتافيزيقا، لتجد الترجمة، حينذاك، نفسها واقعة في شراك الإيديولوجية/ الفكرانية .

(27) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, pp.406, 410.

(28) Ibid., p.184 .

ولعلّ هذا ما جعل فلاسفة التفكيك، وفي مقدّمتهن دريدا، يوجّهون سهام النقد لمركزية الحضور في الفلسفة الغربية، ويؤسّسون لفلسفة الكتابيّة Grammatologie ردّاً على مركبة الكلمة/الحضور/الأصل المتعالي، وتأكيداً لأفضلية الكتابة، لا بوصفها رسمًا أو نقشًا للحروف يأتي بعد الكلام الشفاهي، بل باعتبارها أصلًا سابقاً^(*). وقد حاول دريدا تخلصها من سلطان الميتافيزيقا متولاً في ذلك بمفاهيم اللسانيات التي ترى بأنه لا يوجد في اللغة إلا الاختلاف، فهي، أي اللغة، نسيج من الإشارات المتشابكة ذات الدلالات المختلفة/المتعددة. وهو الأمر الذي جعل «دو سوسور» يؤكّد بأنَّ الدالَّ كصورة صوتية أو مكتوبة لا يعبر عن المدلول كشيء ماديٍّ، وإنما عن متخيل ذهني متصرّر غير قابل للتجسيد واقعاً وجوداً. هذا ما يجعل اللغة وهي تتكلّم عن الأشياء، تعبر عن صور ومفاهيم، لا عن ذات، وعن غائب لا عن حاضر، وعن مجاز لا عن حقيقة⁽²⁹⁾. هذا ما دفع بدريدا وأنصار استراتيجية التفكيك إلى القول، بأنَّ البحث عن الدلالة داخل النصّ وهم من الأوهام، لأنَّه لا وجود لشيء اسمه «المعنى»، وهو ما جعلهم ينادون بلا نهاية الدلالة، ومبداً تعدد القراءات، وإرجاء المعنى إلى حين استحضار المدلول الغائب⁽³⁰⁾. فالميافيزيقا الغربية، تأسّيساً لهذه الفكرانية، تضفي على النصّ الأصل قداسة تجاري قداسة النصوص الدينية، ومرد ذلك، حسب قول طه عبد الرحمن، ذلك الاعتقاد أو التصور السائد الذي يرجع الترجمة إلى التأثير الديني، ويتجلى هذا التأثير في أمرين اثنين : أحدهما «قصة برج بابل في التوراة»، والثاني «ترجمة الإنجيل»⁽³¹⁾.

أما قصة برج بابل فتبيّن بأنَّ أولاد سام بن نوح نزلوا بعد الطوفان أرضًا بين النهرين (أرض شنغار)، فأقاموا بها مدينة يزينها برج عالٌ أرادوا أن يبلغ عنان السماء، حتى يطّلعوا منه على أسبابها، فعاقبهم الإله على فعلتهم، بأنَّ أحبّط أعمالهم، وفرق شملهم، ولبس عليهم لسانهم، حتى أصبحوا لا يدركون مقاصدهم فيما بينهم.

(*) Voir: Jacques Derrida, De La Grammatologie, Paris, Les Éditions De Minuit, 1967, pp.11 et suite .

(29) Terry Eagleton , Critique et théorie littéraires, p.165.

(30) Ibid., p.166.

(31) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : ١ – الفلسفة والترجمة، ص 61 .

ومن ثمّ غدت قصة «بابل» في التراث اليهودي المسيحي رمزاً لاختلاط اللسان. ولا يستبعد أن يكون الفعل «بَلَّ» في العربية، الذي يعني الاختلاط أو الوقع في الاضطراب، مشتقاً من «اسم بابل»، ومستنداً إلى هذه القصة العجيبة التي تنقلها التوراة.⁽³²⁾

فتكون الحقيقة، وفق هذه القصة، مختلفة ومتعددة ليست حكراً على أمة أو لغة بعينها، بل إنّ هذا التعدد في الألسن يخفي وراءه خصوصية كلّ لغة على حجب ما لا تشاء أن يطلع عليه اللسان الآخر، لتأتي الترجمة، وقتئذٍ، كفعل لغوی، و وسيط بين هذه الألسن في محاولة لتهذيب الفروق وتذليل المحجوب وتقريب البعيد، فالترجمة إذًا ليست مجرد عملية لغوية، إنما تستدعي الفكر وتستفز الوجود. كما يستدعي التنقل من لغة إلى لغة ثانية لغة ثالثة بإمكانها أن تقيم توازناً إيطيقياً بين اللغتين/ الوجودين». ⁽³³⁾

أما ترجمة الإنجيل، فإنها، كذلك، لعبت دوراً أساسياً في الرؤية الدينية للترجمة. حيث يذكر بعض المؤرخين أنّ اللغة التي تكلّم بها عيسى - عليه السلام - هي «الأرامية» لتكون هي اللغة التي نزل بها الإنجيل. أما المشهور المتداول هو أنّ الإنجيل ارتبط ظهوره بالنصوص الأربعة المنسوبة إلى «متى»، و«يوحنا»، و«مرقس»، و«لوقا»، التي كتبت باللغة اليونانية. وإذا كان ذلك كذلك فإنّ أهل اليونان ترجموا الإنجيل إلى لغتهم ولما يمضى على نزوله قرن من الزمن؛ فألغت هذه النقول، بفعل الترجمة، الأصل الأرامي الذي نزل به الإنجيل واحتلت مكانه، بل غدت النسخة الأصلية التي يعتمد عليها في الترجمة، وأطلق عليها اسم «الأناجيل الأربعة». وتناقلتها الثقافات على مرّ العصور من اليونانية إلى مختلف اللغات من منطلق الدعوة أو التبشير الديني؛ ذلك أنّ ترجمة الأناجيل اقتربت بإرادة الكنيسة في نشر تعاليم

(32) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : ١ – الفلسفة والترجمة، ص ص 61، 62. وينظر أيضاً: الكتاب المقدس، العهد العتيق، الجزء الأول، مطبعة المرسلين، بيروت، 1925، ص ص 18، 19.

(33) مصطفى العريضة، الترجمة والهرميونطيقا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير / المغرب، 1999، ص 74 .

المسيحية بين الشعوب، فيكون العمل الترجمي الكنسي غير منفك عن مبدأ الدعوة إلى المسيحية.⁽³⁴⁾

هكذا تتجاوز الترجمة، بصنعيها هذا مجرد كونها ترجمةً للنصوص، سواءً أكانت دينية مسيحية أم غير دينية من النصوص البشرية، إلى تصور جديد أنزلت فيه منزلة «ال وسيط» Medium، كما هو الحال مع «هرمس»؛ إذ كان دوره ك وسيط / رسول، كما هو شأن النبي في المجال الديني، أن يبلغ تعاليم الآلهة تبليغاً أميناً لا تبديل فيه ولا تحريف، حتى تصل الرسالة كاملة الحقيقة إلى المبلغ لهم. ولما كان هذا هدف مترجم الإنجيل، فإنه ينصب نفسه وسيطاً / مترجماً بين المتكلم الإلهي والمكلَّف الإنساني؛ لينتقل المفهوم، والقول لـه عبد الرحمن، إلى ترجمة النصوص غير المقدسة، حيث يضع المترجم نفسه وسيطاً بين المؤلف والمترجم له، فيتحول بذلك إلى مجرد آلة جامدة لا دور لها إلا توصيل مراد المؤلف إلى المخاطب الذي لا يتكلَّم هذا المؤلف لغته.⁽³⁵⁾ وهو موقف الميتافيزيقا الغربية من الترجمة؛ إذ تنظر إلى اللغة الأصلية نظرة تقدير، الأمر الذي «يفترض أفضليتها على لغة النقل، مما يسم الترجمة بالدونية، ويرسخ في ذهنية المتلقِّي هذه الدونية. ومن هنا نشأت المفاهيم الخاطئة العديدة عن الترجمة: منها أنَّ الترجمة ليست عملية إيداعية مهما بذل فيها من إتقان وفنون؛ ومنها وصمها بالزوال مقابل بقاء الأصل، واعتبار المترجم أقل منزلة من المؤلف؛ وغير ذلك من الاعتقادات التي تفقد ثقة المتلقِّي بالترجمة والمترجمين»⁽³⁶⁾.

إذاً، فالميافيزيقا الغربية أقامت أسس المعرفة في العقل الغربي على مفهوم الأصل المتعالي، مما جعلها تنظر إلى كل تحويل أو نقل له، بفعل الترجمة، على أنه خيانة، وكلما ابتعد عن النسخة الأصلية، من خلال أكثر من وسيط، تضاعفت الخيانة، وانتشر الزائف/ الشائئ/ المتحول، وبدل الحديث عن الميتافيزيقا كترجمة تنهض على وحدة الأصل ومطابقته وهويته، يكون الكلام عن ميتافيزيقا الترجمة، حيث تتجاوز

(34) طه عبد الرحمن، المصدر السابق، ص 63، 64.

(35) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : ١ - الفلسفة والترجمة، ص 64.

(36) عمر كوش، أقلمة المفاهيم (تحولات المفهوم في ارتحاله)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط ١، ٢٠٠٢، ص ١١٢.

الأصل/ المركز/ الجوهر/ الأول إلى ما هو طارئ/ حادث/ كتابة ثانية/ نصوص متباعدة/ ثقافات متعددة. وهو ما تجسد حقيقةً مع استراتيجية التفكيك في نسختها البارتية؛ إذ يرى بارت أنَّ كلَّ نصٍ يمكن كتابته بأكثر من لغة، فتكون الترجمة، حينذاك، كتابة ثانية للنص، أو يقوم خطاب فوق خطاب. فتأويل نص، وفق هذا المعطى، ليس معناه إعطاء معنى له، بقدر ما هو إعادة كتابته، بفعل القراءة/ الكتابة، نصوصاً متعددةً، فهو، أي النص مفرد بصيغة الجمع، لذا، فكل نص يعتبر بمعنى ما ترجمة/ تأويلاً/ كتابة ثانية⁽³⁷⁾.

هكذا، من على شرفة هذا الفهم، لا نجانب الصواب إذا قلنا: إنَّ ما توصف به القراءة/ الكتابة كممارسة تأويلية يصدق، من باب أولى، على الترجمة بوصفها تأويلاً، «وإذا كان تأويل النص يتراوح بين التناهي وعدم التناهي، وكانت الترجمة تأويلاً، فقد لزم أن تكون الترجمة هي الأخرى متراوحة بين التناهي وعدم التناهي وليس آخذه بالتناهي وحده كما زعم وحيث إنها، على ما تقدم، تأويل متميّز، نظراً إلى أن القراءة فيها تزدوج بالكتابية، مع العلم بأنَّ هذه الأخيرة تزيد في ترسيخ الصيغة التأويلية للترجمة، فقد وجب أن تكون الترجمة أشدَّ قبولاً وتعرضاً لهذا التقلب بين التناهي وعدم التناهي من غيرها من ضروب التأويل»⁽³⁸⁾. فجدير بها، أي الترجمة، يضيف بوقوف الترجمة عند الحد الأدنى من التأويل⁽³⁹⁾. فجدير بها، أي الترجمة، يضيف طه عبد الرحمن: «أن تأخذ بالتأويل غير المحدود من أن تأخذ بالتأويل المحدود؛ إذا كان الغرض من الترجمة عموماً هو خدمة التبليغ (أو التواصل)، فلا تبليغ بغير مراعاة أداة التبليغ وطبقة المبلغ إليه، على الرغم من وقوف البعض عند جانب القراءة أو قل جانب الفهم من الترجمة، ناسيًا أنَّ هذه القراءة هي مجعلة أصلاً لإسماع المتلقّي أو لإفهمه؛ فلا فهم في الترجمة بغير إفهام»⁽³⁹⁾.

(37) Roland Barthes, S/Z, Collection «Points Essais», Paris, Éditions du Seuil, 1976, pp.10, 11.

(38) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : ١ — الفلسفة والترجمة، ص381.

(39) طه عبد الرحمن، المصدر السابق، ص382.

وما دامت الترجمة حواراً عبر اللّغة بين الثقافات والشعوب، كما رأينا من قبل مع غادامير، فإنّها تسهم، لا محالة، في خلق «حوار هرمينوطيقي» Dialogue herméneutique يعمل على تحقيق تفاهم Entente، ويكون أداةً في خدمة هذا التفاهم/الوفاق بين النصَّ / المنطلق والنصَّ / الوصول. وليس معنى ذلك البحث عن المعنى عبر «الفهم التاريخي»، الذي يكون بمثابة إعادة تشكيل مطابق لتاريخ النصَّ، وإنما الأمر خلاف ذلك ؟ فالفهم هو فهم للنصَّ في ذاته، أو بالأحرى يرتبط بالأفكار الخاصة للمؤول، التي تسهم دائماً ومنذ البدء في إعادة بعث المعنى في النصَّ، بالإضافة إلى ذلك يكون الأفق الذاتي للمؤول حاسماً⁽⁴⁰⁾. إذ الكلمة المُؤولة هي الكلمة المؤول، وليس لغة أو معجم النصَّ المؤول. هذا ما يؤسس لحقيقة مؤداها أنَّ التأويل ليس مجرد عملية إعادة إنتاج أو تكرار بسيطة للنصَّ المحول، بقدر ما هو خلق جديد للفهم.⁽⁴¹⁾ فتجاوز الترجمة، والأمر كذلك، مجرد كونها عملية نقل من لغة إلى لغة إلى كونها تأسيساً لأنطولوجيا فهم الكائن في التاريخ، فلا يتوقف الحديث عن اللغة كحقيقة وجودية أو بيت الوجود الذي يسكن فيه الكائن، كما يقول هييدغر، فتحتتحقق عبارة: «الإنسان كائن يتكلّم» بل تنضاف إليه عبارة: «الإنسان كائن يسعى دوماً إلى أن يفهم العالم»⁽⁴²⁾.

ويقى الفهم كذلك، بوصفه بعداً حضارياً وجمالياً في الآن نفسه، مهمّة الهرمينوطيقا في رحلة بحثها عن تحقيق عالمية مشروعها، ويمكن الحديث، بذلك، عن جماليات الفهم/التفاهم في مجال التواصل الحضاري L'esthétique de la compréhension / entente، فيخرج الكائن من وحدته وينفتح على الآخر، تراثاً كان أم أجنبياً أم ذاتاً متعالية/مفكرة، وتصبح الترجمة تجربة في الفهم وتطبيقاً لفاعليته في الحياة، وتحوبله من لغة إلى أخرى، ومن نصَّ إلى آخر. ثمة فقط تجاوز فهم الميتافيزيقا، التي تلحّ على الوفاء للأصل في الفعل الترجمي، إلى مرحلة جديدة تصبح فيها الترجمة حواراً حضارياً ومنهجاً يتجاوز الفهم إلى فهم الفهم. هذا ما جعل غادامير، في الحقيقة، يؤكّد أنَّ قيمة الترجمة تكمن في نقل المفاهيم والأفكار وتحوبلها من الماضي أو من الثقافات الأخرى عبر فعل التوصيل

(40) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, p.410.

(41) Ibid., pp.498, 499

(42) Ibid., p.515

إلى الحاضر؛ لأنَّ «التقليد - بالطبع - يعني التوصيل أكثر مِمَّا يعني الحفظ. وهذا التوصيل لا يعني أننا ندع الأشياء مستقرة على حالها ونحفظها فحسب. وإنما يعني أن نتعلم كيف ندرك الماضي ونعبر عنه من جديد. وبهذا المعنى يمكن لنا القول بأنَّ التوصيل يكون مكافئاً للترجمة»⁽⁴³⁾.

وبدل أن يبقى المترجم حبيس سلطة النموذج ؛ نموذج كاتب النص الأصلي يتحول إلى كاتب/ مبدع جديد للنص، هذا الأخير يتعدد، بدوره، عبر فعل القراءة/ التأويل إلى مجموعة نصوص لا متناهية، تخرج من كونها إبداعاً أو إنتاجاً مكتوباً إلى ما هو منتج ثقافي/ حضاري، فيتماهي النصي/ الإبداعي في الثقافي/ الحضاري، ويصبح الفهم فهماً من نصٍ مُنطلقاً هو المكتوب إلى نصٍ وصول هو الثقافي/ الحضاري بوصفه نسقاً خفياً تنبُّه اللغة القول عنه، لا كوسيلة تعبير أو إبلاغ، بل بوصفها الوجود والتجلّي لهذا النسق وللإنسان أيضاً، فالإنسان لا يتكلّم اللغة، وإنما هي من يتكلّم عَبْرَه، والحقيقة ليس فيما يقول، بل فيما تقول هي. فهي، بالإضافة إلى كونها وطن الكينونة مع هيدغر، ما يجب فهمه من خلال إعادة قراءتها وتأوילها، كما يذهب إلى القول غادامير .

وغير بعيد عن هذا الفهم الحديث للترجمة، كمنحي لتحويل النصوص وعبورها إلى الثقافات، أسس التصور العربي القديم نظرته، حيث يورد الجاحظ في مقدمة كتابه *الحيوان* ما يؤكّد هذه الصفة للفعل الترجمي، إذ يقول: «وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية، وحولت آداب الفرس ؛ فبعضها ازداد حُسناً، وبعضها ما انتقص شيئاً، ولو حولت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن ؛ مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئاً لم تذكره العجم في كتبهم، التي وضعت لمعاشرهم وفطنهم وحكمهم. وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة، ومن قرن إلى قرن، ومن لسان إلى لسان، حتى انتهت إلينا، وكنا آخر مَنْ ورثها ونظر فيها»⁽⁴⁴⁾.

(43) هائز - جيورج جادامير، تجلّي الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص140 .

(44) أبو عثمان الجاحظ، *الحيوان*، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط2، 1992، ج1، ص 75 .

كما تجسّد، بصورة أقرب إلى لغة المعاصرين، مع أبي حيان التوحيدي، فقد جاء في المناظرة الشهيرة التي جرت بين المنطقي متى بن يونس وبين النحوي أبي سعيد السيرافي ما نصّه: «قال أبو سعيد: «فما تقول في معانٍ متحولة بالنقل من لغة يونان إلى لغة أخرى سريانية، ثمَّ من هذه إلى أخرى عربية؟»؛ قال متى : «يونان وإن بادت مع لغتها، فإنَّ الترجمة حفظت الأغراض وأدَّت المعاني وأخلصت الحقائق»؛ قال أبو سعيد: «إذا سلَّمنا لك أنَّ الترجمة صدقت وما كذبت، وقوَّمت وما حرفت، وزُنَّت وما جزفت، وأنَّها ما الثالث ولا حافت، ولا نقصت ولا زادت، ولا قدمت ولا أخرت، ولا أخلَّت بمعنى الخاصَّ والعامِّ ولا بخاصَّ الخاصَّ ولا بأعمَّ العامِّ - وإنْ كان هذا لا يكون هو في طبائع اللغات ولا في مقدارِ المعاني - فكأنَّك تقول لا حجَّة إلَّا عقولَ يونان، ولا برهان إلَّا ما وضعوه، ولا حقيقة إلَّا ما أبرزوه»⁽⁴⁵⁾.

هكذا، تؤكِّد هذه المناظرة المُعطى التحويليَّ لفعل الترجمة، وكيف يتم تداخلُ النصوص من خلال عملية النقل والتحويل، بل بين التحويل والحفظ، فتغدو الترجمة، والحال هذه، كتابةً ثانيةً للنص، أي قراءةً وتأويلاً له، مادامت القراءة بوصفها فعالية تنتج المكتوب . هذا الأخير، بفعل القراءة، يتعدد نصوصاً، ويتجدد ولادةً في كتابات لا تنتهي عدداً. فالتحويل، إذ، يقتضي التغيير، ليكون دور عملية الترجمة هو تسويق وتحويلها النصوص من منطق لغوي إلى آخر، يستدعي التغيير والإضافة، مع مراعاة منطق اللغة المنقول عنها، فتشهد، حينئذ، ميلاد نصٍّ جديد، يتجاوز صفة الجمالي / الإبداعي، إلى صفة الحضاري / الثقافي / التواصلي / التداولي / الجامع.

وهو المنطق، أي التحويل، الذي ترفضه الميتافيزيقا الغريبة في نسختها العقلانية، كما رأينا من قبل، حيث تعتقد أنَّ ترجمة النصوص أو نقلها بفعل التحويل إلى حضارة أخرى تشوّه للأصل وإجهاز عليه ؛ إذ الترجمة، بالنسبة لها، لا تبلغ مداها إلا بتحقيق مبدأ المطابقة والمماثلة بين لغة النصَّ الأصل ولغة النصَّ المترجم إليها، لأنَّ مأرب الميتافيزيقا هو الوصول، عبر الترجمة، إلى حقيقة النصَّ الأصلي، على اعتبار أنَّ الحقيقة / المعاني واحدةٌ غير متعددة، وأنَّ النصَّ الأصلي من القداسة بحيث

(45) أبو حيان التوسي، الإيمان والمؤانة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، 1953، ج2، ص108، 128.

يغدو معه النقلُ الحرفيُ والأمينُ شرطاً أساسياً لكلَ عملية ترجمة أو تحويل. لتحولَ عملية الترجمة، وقتئذٍ، إلى وسيط أمين بين الأصل والنسخة الشائهة/ المغمورة كنص ثان، اكتسبت صفة الشرعية، وغدت، من ثم، النص/الأصل/المقدس، الذي لا يأتيه الباطلُ من بين يديه ولا من خلفه. ولا يملك المترجم، إذ ذاك، إلا الأمانة والوفاء للأصل، وكأنه آلة جامدة لا تعني ولا تعقل، ولا حقوق لها في الإضافة، وتُصبح اللغة، وإن تعددت، واحدة، والثقافات، وإن تباينت ثقافة، واحدة، والحضارات، وإن اختلفت، حضارة واحدة. إنها، ببساطة، ميتافيزيقا العقل الغربي الذي يرى أنه صاحب النسخة الأصلية ومركز العالم وصاحب العقل وأصل اللغة؛ إذ كما هو سائد في تراثهم العقدي (المسيحي/ اليهودي)، كما ألمحنا من قبل، أنه في البدء كانت الكلمة.

بيد أنَّ الذي لا ندحة عنه، ليس في كون الترجمة افترنـت بالنسق العقدي في الديانة المسيحية اليهودية، باعتباره سياساً مخصوصاً يسهم، دون ريب، في تأسيـس فكرانية الترجمة، «بقدر ما يكمن في المبادئ التي استمدتها من هذا السياق العقدي الخاص، وتوسلـت بها في إنجاز أعمالها [...] فالخلفاء في المعنى والبعد في التفاهـم والتزام الدعوة وإيجاب الوساطة كلـها مبادئ تعارض موجبات العقلانية؛ فالمبدأ الأول يخالف مقتضـاها في الإبانـة عن المعنى، والثاني يخالف مقتضـاها في المطابقة في الفهم، والثالث يخالف مقتضـاها في التجـرد من الدعـوة، والمبدأ الرابع أخيراً يخالف مقتضـاها في استبعـاد الوساطـة»⁽⁴⁶⁾.

فالترجمة، من هذا المنطلق، قامت بدور الإلغاء والإقصاء، وما شعار الوسيط الذي تدعـيه إلاَّ قناع تخفيـه ما يكتنـفـها من خفاء وحجب للحقيقة التي تدعـيـ بأنـها أصلـية وأصلـية، كما أنـ دعـوى الانفتـاح على الآخر لـتحقيق عملية الفهم الحوارـي/ التواصلـي بين اللغـات والبشرـ، إنـما تخفيـ وراءـها مركـزـية هذه الذـاتـ في فرضـ نموـذـجـهاـ، الذي تـزعـمـ بأنهـ أصلـ وجوـهـ وأـولـ وأـبـديـ. وتعـملـ على رـسـمـ خـارـطـةـ جـديـدةـ لـلـعـالـمـ تـقـومـ علىـ مـبـداـ العـقـيدةـ المـسـيحـيـةـ كـديـانـةـ تـمـلـكـ حـقـيقـةـ الـوـجـودـ الـبـشـريـ، وـخـلاـصـ إـلـيـانـ وـالـوـسـيـطـ الـذـيـ يـحـمـلـ رسـالـةـ إـلـهـ الـحـقـةـ، الـتـيـ لاـ يـلـحـقـهـاـ نـقـصـ وـلاـ يـشـوـبـهـاـ غـمـوضـ. وـقـدـ كـانـ هـرـمـسـ، بـوـصـفـهـ كـذـلـكـ، يـمـارـسـ هـذـهـ الـمـرـكـزـيـةـ بـاـمـتـيـازـ، فـهـوـ

(46) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : ١ – الفلسفة والترجمة، ص 65.

الإله/ الرسول/ الإنسان الكامل/ الوسيط/ المترجم/ الحكيم/ الكاتب/ مخترع الكلمة/ مؤلف النصوص المستعصية على الفهم، الحاملة للغموض والمعانٍ الخبيثة/ الدفينة. وكأن العقل الغربي إذ يسعى إلى تثبيت هذه المفاهيم وإرサتها دعامتين تقوم عليهما المعرفة العقلانية، التي تدعى بأنّ الحقيقة/ المعنى هي تلك التي انحدرت من هذا الأصل الأسطوري المتحول عبر الممارسات الترجمية من النصوص المقدسة إلى غيرها من نصوص البشر، إنما يزيح الحقيقة الخالصة المزعومة، ويبقيها مرجةً إلى حين معانقة الأصل/ الوهم/ المتخيل/ العجائب المنزاح عن مظانه الأولى، حيث كان نسخة أصلية قبل أن يتحول إلى نموذج شائه.

ومتأمِّل في الميتافيزيقا الغربية يجد أنَّ هذا «التصوُّر الفلسفِي للغة الخالصة ينبني على جملة من المعتقدات الدينية: اليهودية والمسيحية، منها» معتقد البدء الذي يجعل من الكلام الأصل في الوجود، و«المعتقد الكلمة الروحية»، وهو يجعل مرتبة اللفظة المفردة أشرف من مرتبة الجملة المركبة، و«معتقد النزول المخلص»، وهو معتقد يجعل الانسجام يعم بين الألسن كما يعم بين موجودات العوالم بعد أن يتواصل نمو هذه الألسن إلى حين ظهور هذا المخلص، بالإضافة إلى كون هذا التصوُّر الفلسفِي ارتباطاً بالنص المقدَّس؛ الذي أقيم مقام النص الأمثل لممارسة الترجمة ولتجلي اللغة الخالصة». ⁽⁴⁷⁾

فهذا «غادامير»، الذي يُعزى إليه فضل تأسيس أبجديات الفهم وال الحوار في فلسفته التأويلية، بحثاً عن نظرية تأويلية كوكبية تتجاوز الحدود، يقع في فخ الخطاب الفكرياني؛ الذي أقامت عليه الميتافيزيقا الغربية مفهوم الترجمة أو التأويل، فهو، وإنْ كان على وعي كامل بمدلول التصور المسيحي (التوراتي) لاختلاط الألسنة الإنسانية، والذي مرده إلى النموذج الإلهي/ الوحدوي، حيث لا يوجد في العالم الآخر الأبدي إلا شيء واحد وكلمة واحدة، وهو ما يعرف، حقيقةً، بتجسيد الفعل الإلهي الذي يفوق الكلام ويتعذر وصفه أو بلوغه، ⁽⁴⁸⁾ وهو ما يعرف في العقيدة الإسلامية بالإرادة الإلهية، يقول تعالى : ﴿بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ [البقرة، الآية : 117]، ﴿إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ أَنْ تَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾

(47) المصدر السابق نفسه، ص 68، 69 .

(48) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, p.462 .

[النحل، الآية : 40]، «إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئاً أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ» [يس، الآية : 82]، «هُوَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ فَإِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ» [غافر، الآية : 68]. فإنَّ الذي استوقفه طويلاً هو حدث التمثيل الإنجيلي، أو تجلّي الإله l'apparition du divin في العقيدة المسيحية، وتبلور حقيقة واقعاً، في هذه الديانة، في عقيدة التثليث doctrine de la Trinité⁽⁴⁹⁾. فقد انبرى غادامير، دفاعاً عن الأصول المسيحية لعملية الترجمة والتأويل، مبيناً ارتباط التأويل، باعتباره أساس كلَّ فعل ترجمي، باللغة. فلم يجد غير مسألة التجسيد المسيحي وسرّ عقيدة التثليث والفعل الإلهي أساساً يتکع عليه فيما يدعيه، فهناك صلة وثيقة بين الكلام البشري والفعل الإلهي، ناهيك عن التشابه القائم بين فعل التجسيد الإلهي والالتحام بين الفكر واللغة⁽⁵⁰⁾، فيتحقق ما يسميه طه عبد الرحمن «التجسيد اللغطي»⁽⁵¹⁾.

حتى إنَّ تجلّي الإله، كما يقول غادامير، في صورة إنسان، يجعل من العقيدة اليونانية إنسانية محضة، لا صلة له بالتجسيد أو التجلّي ؟ فالإله لا يتحول إلى إنسان، وإنْ تبدّى للناس في صورة إنسان مع بقائه محافظاً، تماماً، على الوهية المتجاوزة لقدرة البشر. على العكس من ذلك فتجسُّد الإله، كما تقدمه العقيدة المسيحية، تضمن التضحية التي تحملها المسيح المصلوب Crucifié باعتباره ابنَ للإنسان، وهو ما يؤلف خفيّة أو سراً علاقة مختلفة، تجد تأويلاً دينياً في عقيدة التثليث وكذلك شأن الفكر في التجسيد الثاني لا يرتدي لباس اللغة فقط، مع حفاظه على أصل التجريد، وإنما يصير، أيضاً، كلاماً حقاً بفضل دلالته على الشيء ذاته⁽⁵²⁾.

هكذا يتبدّى هذا الرابط، بين مسألة التجسيد ومسألة الكلام⁽⁵³⁾، في الفكر الديني المسيحي في أمرين : أمّا الأول، فإنه بموجب الكلمة الإلهية يتمُّ الخلق (كنْ فيكون) D'abord , c'est bien en vertu de la parole de dieu que se

(49) Ibid., pp.441, 442

(50) Ibid., pp.449, 450.

(51) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : ١ – الفلسفة والترجمة، ص124 .

(52) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, pp.442, 443.

(53) «L'exégèse interprète le retentissement de la parole comme un miracle, au même titre que l'incarnation de dieu». Ibid., p.443

produit la création معجزة اللغة حتى يجعلوا فكرة الخلق ممكناً. أما الثاني، فإنَّ ميلاد الابن وبعثه إنما هو إرسال للكلمة، إذ أنَّ خروجه من الإله الأب لا يعني البنة انفصال أحدهما عن الآخر، بقدر ما هو تحقيق لمعجزة الوحدة بين الإله الأب والابن، بين الروح والفعل، على وجه الكمال لا النقص⁽⁵⁴⁾.

إذاً، نصل إلى القول مع غادامير، بأنَّ عقيدة التثليث التي جعلتها الدوغمائية المسيحية نموذجاً يعبر عن الالتحام القائم بين الكلام النفسي، الذي هو الفكر وبين الكلام الخارجي الذي هو اللغة فحسب، بل يعتقد بأنَّ أساس هذا الالتحام الفكري اللغوي، لا يعود أن يكون، في الحقيقة، سرَّ التثليث فيه، Le mystère de la trinité trouve son miroir dans le miracle de la langue تكون الكلمة في حقيقتها، أي في تجلّيها سبباً في تقليل أو انمحاء مظاهر التعُّد في الكلام بين اللغات الإنسانية⁽⁵⁵⁾.

وعليه، يكون غادامير قد أقام دعائِم نموذجه التأويلي الترجمي على أساس الدين المسيحي، من خلال سرَّ عقيدة التثليث ممثلاً في التجسيد؛ إذ لم يكتفِ بـأنَّ ردَّ أصول الترجمة إلى أسطورة بابل وحقيقة الكلمة إلى أسطورة الخلاص، بل يعتبر أنَّ فهم كلَّ منها يستعصي في غياب التوسل بـمقولات التصور التثليثي، كما هو معروف في فكرة الخلاص في العقيدة المسيحية⁽⁵⁶⁾. وعلى هذا، يكون غادامير، حسب قول طه عبد الرحمن، قد اتَّخذ نموذجاً فِكرانياً كنمط للتفكير الفلسفِي في مسألة الترجمة، مخالفاً بالمقتضى الأصلي للنظر الفلسفِي وواقعاً بذلك في أفحش مظاهر لعدم الاتساق⁽⁵⁷⁾.

(54) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, pp.443

(55) Ibid., p.444

(56) Ibid., pp.461 et suite

(57) Ibid., pp.449, 450.

(58) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : ١ – الفلسفة والترجمة، ص125 .

ثبات المصادر والمراجع :

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة، ناشرون، بيروت، ط1، 1421 هـ / 2001 م .
1. بالعربية :
- بارت رولان : لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب / سوريا، ط1، 1992 .
- التوحيد أبو حيان : الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، 1953 .
- الجاحظ أبو عثمان : الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط2، 1992 .
- جدامير هانز- جبورج : تجلّي الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة دراسة وشرح سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997 .
- أبو زيد نصر حامد: إشكاليات القراءة والآيات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط5، 1999 .
- صفدي مطاع: استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، مركز الإنماء القومي، بيروت / لبنان، ط1، 1986 .
- طه عبد الرحمن: فقه الفلسفة: 1 — الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط2، 2000 .
- طه عبد الرحمن: فقه الفلسفة : 2 — القول الفلسفى (كتاب المفهوم والتأثيل)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط1، 1999 .
- طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوين العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط1، 1998 .
- العريضة مصطفى: الترجمة والهرميونطيقا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير / المغرب، 1999 ، ص 71، 82 .
- كوش عمر: أقلمة المفاهيم (تحولات المفهوم في ارتحale)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط1، 2002 .
- مزوز محمد: أزمة الحداثة وعودة ديونيزوس، مجلة «فکر ونقد»، الرباط / المغرب، ع21، س3، 1999 . ص 15، 28 .

2 - بالفرنسية :

- Barthes Roland, *Le plaisir du texte*, Collection «Points Essais», Paris, Éditions du seuil , 1982 .
- Barthes Roland, *S/Z*, Collection «Points Essais», Paris, Éditions du Seuil, 1976.
- Derrida Jacques, *De La Grammatologie*, Paris, Les Éditions De Minuit, 1967.
- Dupuy Bernard, *Herméneutique*, in: *Encyclopaedia Universalis*, Corpus11, France S.A.2002.
- Eagleton Terry, *Critique et théorie littéraires(Une introduction)* , Traduit de l'anglais par Maryse Souchard avec la collaboration de Jean François Labouverie, Paris, P.U.F, 1^{ère} édition, 1994.
- Gadamer Hans-Georg, *Vérité et Méthode*, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, édition du seuil, 1996.
- Gadamer Hans-Georg, *La philosophie herméneutique*, Traduction et notes par Jean Grondin, Paris, P.U.F, 2^{ème} édition, 2001 .
- Grondin Jean, *L'universalité de l'herméneutique*, Paris, P.U.F, 1993.
- Jauss Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris, Éditions Gallimard, 1988 .
- Lalande André, *Herméneutique*, in: *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris, P.U.F, 18^{ème} édition, 1996
- Pépin Jean, *L'herméneutique ancienne*, in: *Poétique*, N023, Paris, Éditions du Seuil, 1975
- **Tamine Joëlle Gardes**, Marie Claude Hubert, *Dictionnaire De critique Littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002 ■

في فلسفة التصوف الإيراني

د. سعيد نقيبى

ت. مصطفى البكور

ثمة إشكال كبير يداهم المحقق في أثناء طيه لطريق التصوف الإيراني، ولعل مرد ذلك إنما يعود إلى تلك الاستدلالات والاستنتاجات الغربية التي انتشرت في العالم قبل نحو قرن ونصف؛ أي منذ أن اجتاح عالمنا الفكر الاستشرافي الأوروبي الذي يتسم بنظرة عنصرية وأنانية مفرطة، يجعل أصحابه يعدون أنفسهم أساس كل علم وإبداع، فهم يدعون أن الأوروبيين ورثة الحضارة اليونانية والرومانية، وبالتالي فهم يسعون جاهدين لتقصي آثار اليونان والرومان في كل مكان وزمان، ويرجعون كل إبداع إلى حضارة اليونان والرومان والإسكندرية.

والحق أن هذا الاستدلال صحيح فيما يمسّ عناصر الحضارة الأوروبية؛ أما فيما يخص الحضارات الشرقية ولا سيما الصينية والهندية والإيرانية فليس كذلك إذ أنها تتقدم بقرون على حضارات اليونان وروما وبيزنطة والإسكندرية فالحضارات الشرقية القديمة لم تتجذر في أعماق تلك الربوع قبل أقرانها الغربية فحسب؛ بل إنها خيمت وألقت بظلالها الوارفة على الحضارة الغربية حينما وردت إلى تلك البلاد، وجاورت حضارات أصحابها الشرقيين، فأنى لهذه الحضارة الحديثة العهد أن تقلع تلك الحضارة الشرقية العريقة والضاربة في أعماق التاريخ؟!

ولعل التصوف الإيراني أحد الفروع الأكثر طراوة ونضارة لتلك الشجرة العريقة التي تعود إلى مئات السنين، والذي تجذر في أعماق تلك الأصقاع، وامتزج مع الفكر الإيراني كامتزاج الحليب والسكر، وذلك قبل قرون من وصول طلائع الحكماء اليونانية إلى أعتاب آسيا.

ولما كان ذلك كذلك فمن غير الصحيح إطلاقاً اعتبار الحكمية الأفلاطونية الجديدة والمشرب الإسكندراني والهرمي، ومن باب أولى الإسرائيлик وال عبرانيات وأحكام التلمود وأمثال ذلك من التعليمات النصرانية والصريحة، منبئاً أو مصدراً للتتصوف الإيراني.

وإذا كان ثمة تشابه بين بعض ملامح الفلسفات الغربية والتتصوف الإيراني فهذا يبرز الأمر لكن بشكل معكوس؛ أي أن التتصوف الآرئي الإيراني كان هو المؤثر وليس المتأثر. الواقع أن الحقيقة الدقيقة والمهمة قد فاتت جميع المستشرقين الذين عملوا في حقل التتصوف، لهذا فإن دراساتهم تلك لا تفتقر إلى الفائدة فحسب، بل إنها مضللة. ولعل المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون أحد الذين غاصوا في مستنقع الخطأ والانحراف، فقد كان كاثوليكيًا شديد التعصب، قصير النظر، وكانت نتائج أعماله تجاذب مقاييس العقل والعلم، وكان معظمها أقرب إلى الجانب الديني والسياسي منها إلى المعايير العلمية المحسنة. وهو على خلاف العالم الإنكليزي رينولد نيكلسون الذي كان أكثر علمًا وأرفع خلقاً، حيث كان ملماً ببعض المعارف الإيرانية قبل الإسلام، واستطاع على الأقل أن يتقصّى بعض جذور التعاليم الصوفية في كتاب (ارداويراف نامة) البهلوى، وفي الديانة البوذية.

لكن مع ذلك فهذا ليس كافيًّا، فالأمر يحتاج إلى مزيد من المعلومات والدراسات. إن التشابه الظاهري بين عادات بعض فرق التتصوف وعباداتها وبين زهد الرهبان النصارى وتنسكمهم، قد أغوى الكثير من المستشرقين، وحرفهم عن جادة الحقيقة والصواب، وجعلهم يعتبرون التتصوف تقليداً لرهبانية النصارى في صدر الإسلام. وإذا كان ثمة صحة في هذا الادعاء فهي تنطبق على متتصوفة العراق والجزيرة العربية؛ أما على التتصوف الإيراني فإطلاقاً.

إن الشبهة الكبيرة التي عرضت لهؤلاء المستشرقين هو أن تعاليم النصارى ولا سيما الكاثوليكيَّة التي تعود إلى كتب العهد القديم أي التوراة وال تعاليم اليهودية قد تسربت في نهاية القرن السادس وببداية القرن السابع الهجري إلى تصوف مصر وسوريا بعد أن أوردها محيي الدين بن عربي في مؤلفاته، الأمر الذي جعلهم يعتبرون الإسرائيлик وال عبرانيات، أي التعليمات اليهودية إحدى أسس التتصوف ومبانيه، أما الواقع فهو أن جميع مناحي التتصوف الإيراني قد خلت من أدنى إشارة إلى أحد أنبياءبني إسرائيل وأقوالهم، فالتصوف الإيراني في مجلمه حكمة آرية محسنة، لا تحوي أدنى رابطة مع فكر الشعوب السامية، وهذا بحق يعد أحد موهاب الأرئيين ومفاخرهم.

إن الخطأ الفاحش للمستشرقين فيما يخص التصوف الإيراني هو أنهم في الغالب كانوا يترجمون كلمة (تصوف) بلفظ *mysticisme* المعروفة أن كلمة *mystique* مشتقة من الكلمة *mysterium* اللاتينية التي تعني الإبهام والغموض، أو من الكلمة *musterion* اليونانية التي تعني العلم والمعرفة، وهذه الكلمة يمكن إطلاقها على كل حكمة تعلمية مدونة لكن مستوردة وغير علنية. على أن التصوف الإيراني لم يكن كذلك على الإطلاق، فتعاليم الصوفية كانت دائماً واضحة معلنـة، بل كان المتـصوفـة يخاطـرون بأرواحـهم في سـبيل تـبـليـغـها.

وفي بعض الأحيان كان المستـشـرـقـون يـتـرـجـمـونـ كـلـمـةـ التـصـوـفـ بـلـفـظـ *esoterisme* المشـتـقةـ منـ الـكـلـمـةـ الـيـونـانـيـةـ *esoteriros*ـ الـتـيـ تعـنـيـ (ـالـخـاصـ بـالـأـنـصـارـ)ـ وهـذـهـ الـكـلـمـةـ يـمـكـنـ أـنـ تـلـقـىـ عـلـىـ الـحـكـمـةـ الـتـيـ تـلـعـمـ لـلـمـقـرـبـيـنـ وـالـخـواـصـ دـوـنـ أـنـ يـكـوـنـ هـنـاكـ جـوـازـ لـإـعـلـانـهـاـ وـنـشـرـهـاـ.ـ وـهـذـاـ النـوـعـ مـنـ الـتـعـلـيمـ أـوـلـاـ مـاـ كـانـ شـائـعاـ فـيـ إـرـانـ فـيـ الـدـيـانـةـ الـمـانـوـيـةـ،ـ وـمـنـ ثـمـ فـيـ تـعـالـيمـ إـسـمـاعـيـلـيـةـ،ـ وـفـيـ بـعـضـ الـطـرـقـ الـنـصـرـانـيـةـ،ـ أـمـاـ فـيـ التـصـوـفـ إـلـيـرـانـيـ فـلـمـ يـكـنـ مـوـجـودـ إـلـاـقـاـ،ـ وـإـذـاـ كـانـ التـصـوـفـ إـلـيـرـانـيـ يـتـسـمـ بـخـصـائـصـ كـالـخـلوـةـ وـالـأـربعـينـ وـالـانـزـوـاءـ فـهـيـ تـهـدـيـفـ إـلـىـ تـهـذـيبـ الـأـشـخـاصـ،ـ وـتـعـوـيـدـهـمـ عـلـىـ الـرـيـاضـاتـ وـالـمـجـاهـدـاتـ،ـ وـإـلـاـ فـيـ الـأـربعـينـ وـالـخـلـوـاتـ وـالـأـورـادـ لـمـ تـكـنـ ثـمـةـ أـسـرـارـ مـسـتـورـةـ وـمـخـفـيـةـ.ـ إـنـ السـمـةـ الرـئـيـسـيـةـ فـيـ التـصـوـفـ إـلـيـرـانـيـ هـوـ أـنـ كـانـ عـلـىـ الدـوـامـ (ـطـرـيقـةـ)ـ يـعـنـيـ مـشـرـبـاـ وـتـيـارـاـ فـلـسـفـيـاـ،ـ وـلـيـسـ (ـشـرـيعـةـ)ـ وـمـذـهـبـاـ وـدـينـاـ.

لقد كان حكمة عالية ورفيعة تتفوق على الأديان وتسمو عليها، إذ لم يكن في التصوف أي شكل من أشكال العبادات والفرائض والأعمال وغير ذلك من الجوانب الموجودة في الأديان؛ لذا فالمتـصـوـفـةـ إـلـيـرـانـيـونـ لمـ يـخـصـوـنـ أـنـفـسـهـمـ بـعـبـادـةـ مـاـ كـالـصـلـةـ أوـ الصـيـامـ وـسـوـىـ ذـلـكـ.

كما أن سمة الروحانية والرهبانية والتفاوت الطبقي لم تكن غائبة عنـهم فحسب، بل إنـناـ نـجـدـ أـنـ أـدنـيـ المـريـدـيـنـ كـانـواـ قـادـرـيـنـ عـلـىـ اـسـتـخـلـافـ مـرـشـدـهـمـ وـنـيلـ فـرـقـتـهـ وـمـسـنـدـهـ،ـ وـذـلـكـ نـتـيـجـةـ طـيـبـهـ لـمـراـحلـ السـلـوكـ وـدـرـجـاتـهـ.

أجل هذه هي ليبرالية التصوف وحرية التفكير فيه، والتي كانت تساوي بين المجوسي والمسيحي واليهودي والمسلم، بل حتى عابد الأصنام المشرك، فالجميع يجلسون معاً في (خانقاه) واحدة، ويـشـتـرـكـونـ فـيـ حـالـاتـ السـمـاعـ وـالـذـكـرـ الخـفـيـ وـالـجـلـيـ.ـ وـلـعـلـ مـصـدـاقـ ذـلـكـ مـاـ نـجـدـهـ فـيـ الـهـنـدـ الـتـيـ يـتـفـوـقـ تـصـوـفـهـاـ الـقـدـيمـ عـلـىـ نـظـيرـهـ إـلـيـرـانـيـ؛ـ حـيـثـ مـاـ زـالـ الـهـنـدـوـسـ وـالـمـسـلـمـوـنـ إـخـوـةـ وـمـتـسـاوـيـنـ فـيـ الـطـرـقـ الـصـوـفـيـةـ.

فالتصوف كان أصلاً فحسب؛ أما في الفروع فقد كان كل شخص حرّاً في العمل وفقاً لذوقه وميوله، وليس هناك أي إجبار أو إلزام في العمل. لذا ففي العصور الإسلامية نجد بعض الفرق الصوفية شافعية وبعضها حنفية وأخرى حنبلية، بل إن البعض كان ظاهرياً والآخر شيعياً. وقلما حدث اختلاف بين تلك الفرق؛ باستثناء ذلك الصراع الذي حدث في الآونة الأخيرة بين الفرق (الحيدرية) أتباع السلطان حيدر حضير الشیخ صفي الدين الأردبيلي والفرقة (النعمتية) أتباع شاه نعمة الله ولی.

وهنا نعود للتأكيد على أن التقييد بالعبادات والرسوم الخاصة والفرائض لم يكن قائماً في التصوف بل على العكس، ولعل كل هذا التحقير والتشنع والملامة في آثار التصوف الإيراني لـ(الشيخ) و(الزاهد) إنما يدل على نسف المتصرفه للرهبانية والتفاوت الطبقي، وعدم التقييد بالفرائض والأحكام والمراسيم الخاصة.

والحق أن التصوف الإيراني يعد صدى لمرحلة كان فيها الإيرانيون يجثمون تحت نير التمايز الطبقي أيام الساسانيين، ولعل تعاليم المانوية في بداية العصر الساساني تعد مقدمة لرفع تلك التمايزات؛ حيث كان التفاضل في الدين المانوي يقوم على مجموعة من الأسس الأخلاقية المعنوية لعبادات خاصة، تماماً كالجندي البسيط الذي يترفع إلى أعلى المراحل العسكرية.

إن العامل الأساسي في ظهور التصوف في إيران ورواجه هو أن الإيرانيين قطعوا أشواطاً طويلاً من عمر الحضارة المادية والمعنوية، تسنموا خلالها أعلى مراتب التقدم والتطور، ففي عالم الجمال كانوا متفوقين على شتى أمم آسيا، وفي الفنون الجميلة كالرسم والنحت والموسيقا والصناعات اليدوية والنسيج وغيره بلغوا مراحل الكمال.

إن القيود والمضائق التي تعرضت لها إيران بعد العصر الساساني لم تكن تنجم والذوق الجمالي الإيراني الموروث عن قريحة أجدادهم وألق ذكرياتهم عبر قرون عديدة؛ الأمر الذي جعلهم يفتشون عن طريقة تحطم هذه القيود، وتسترجم حريرتهم الغابرة. لذا فإن السماع والموسيقا والرقص الذي اعتاد عليه الإيرانيون سابقاً أضحي لدى المتصرفه الإيرانيين مجازاً ومحظياً، بل إن بعض فرق التصوف قد اعتبرته نوعاً من العبادة ووسيلة للتقارب إلى المبدأ وتهذيب النفس وتصفية الباطن، الأمر الذي جعل البعض ومنذ البداية يشرع بتأليف الكتب والرسائل حول إباحية السماع، حتى إن بعض المشرعين الكبار في إيران من أمثال الإمام أبي حامد الغزالى راح يبحث في صحة جوازه، ولا سيما في كتابيه (إحياء علوم الدين) و(كيمياء السعادة).

ولعل أول الوسائل التي اعتمدتها المتصوفة من أجل استرضاها الإيرانيين كان الشعر، وقد كان أبو سعيد أبو الخير أول أئمة التصوف الذين اعتمدوا على الشعر الفارسي لنشر تعاليمهم، رغم أن المشرعين كانوا يعتبرون الشعر إغواء شيطانياً ومخالفاً للشرع، وأن الشعراء أناس ضالون، لذا فقد تعرّضوا له بالطعن واللعن، بل واستجدوا ببلات الحكماء وألبوهم ضده.

لقد كان كبار المتصوفة الإيرانيون يبدون عناية خاصة تجاه اللغة الفارسية، ويقيدون أنفسهم بنشر تعاليمهم الخاصة عبر الشعر الفارسي ونشره، ولعل هذا يعكس حقيقة ميل أكثرية الشعب الإيراني ممن كانوا لا يدركون اللغة العربية بشكل كامل؛ فضلاً عن ذلك فهذا يبرز مدى اهتمام هؤلاء المتصوفة بعامة الناس دون خاصتهم، وبالتالي ترجح لغة هؤلاء العامة كوسيلة لتأدية مقصدتهم.

إن السبب الوحيد الذي يعلل سبب الترقى المستمر للشعر في إيران حتى العصر التيموري ومن ثم انحطاطه؛ هو أن الشعر والعمارة والخط كانت أدوات الإيرانيين الوحيدة في مراحل ما قبل العصر التيموري من أجل تربية ذوقهم الجمالي، وكانوا يصيرون جميع أحاسيسهم وقرائحهم في الشعر؛ أما في العصر التيموري فقد ازدهرت فنون الموسيقا والرسم والزخرفة، والتي توطدت وشاعت في عصر الإيلخانيين المغول إثر زوال الخلافة العباسية في بغداد. وقد تحولت القرائح التي كان الشعر أداة تعبيرها الوحيدة نحو هذه الفنون، وقل الإقبال على الشعر؛ الأمر الذي جعل حافظ الشيرازي آخر شاعر كبير.

إن المستشرقين الذين جعلوا التصوف الإيراني تابعاً لتعاليم اليهود والنصارى والأفلاطونيين الجدد وحكماء الإسكندرية والمغرب وفرق العراق وما بين النهرين المختلفة؛ قد فاتهم أمران:

أولاً: إنهم ساواوا بين جميع تعاليم الصوفية في آسيا والبلدان الإسلامية، واعتبروا منشأها واحداً، دون أن يتمكنوا من التمييز بين تصوف إيران من ناحية، وتصوف العراق وببلاد الرافدين من ناحية أخرى، وتصوف المغرب وسوريا ومصر وإسبانيا وشمال إفريقيا من ناحية ثالثة، بينما الصواب هو أن مشروب كل من هذه الطرق الثلاث متفاوت.

وثانياً: إنهم لم يدركوا أن الإسرائيليات والعناصر الفكرية المغربية لم تتسرّب إلى التصوف الإيراني إلا بعد ظهور تصوف الشيخ محبي الدين بن عربي في المغرب، واقتراب أتباعه من إيران بعد أن كانت غائبة كلياً عن التصوف الإيراني قبل ذلك.

والحق أن أول من تأثر ببعض أفكار ابن عربي هو مولانا جلال الدين الرومي، وأن أول من ركب مطية التحول هنا صدر الدين القونوي ونعمه الله ولـي اللذان تلمنـذا على التعاليم الغربية بشكل كبير، وأقلـ منها فخر الدين العراقي؛ لهذا فالتصوف الإيراني في إيران اليوم قد غيرـ مساره واكتـسـ حلة جديدة، أما في النواحي الأخرى التي استقلـت عن إـیران - أيـ الهند وبـاڪـستان - فقد ظـلـ التصوف الإـیرانـي فيها عـلـى حـالـته السـابـقة؛ حيث لم تـسـ طـرـيقـةـ (نعمـةـ الـلهـيـةـ)ـ التي استـلـمـتـ أـفـكـارـهاـ عـنـ تصـوـفـ ابنـ عـربـيـ سـوـيـ فيـ بـعـضـ أـنـحـاءـ جـنـوبـ الـهـنـدـ.

كما أنـ الطـرـيقـةـ الـقـادـرـيـةـ الـتـيـ دـخـلـتـ بـعـضـ الـأـفـكـارـ الغـرـبـيـةـ عـنـ إـیرـانـ ظـلـتـ مـحـدـودـةـ الـاـنـشـارـ فـيـ إـیرـانـ.ـ وأـمـاـ الـطـرـيقـةـ الرـفـاعـيـةـ الـتـيـ نـشـأـتـ بـيـنـ الـعـرـبـ فـلـمـ تـلـقـ روـاجـاـ وـاسـعاـ بـيـنـ الـطـرـقـ الـإـیرـانـيـ فـيـ الـهـنـدـ،ـ وـكـذـلـكـ هـوـ شـأنـ الـطـرـيقـةـ الـقـادـرـيـةـ،ـ حـيـثـ بـقـيـ شـيـوعـهاـ مـحـدـودـاـ جـداـ فـيـ إـیرـانـ نـتـيـجـةـ تـشـرـبـهاـ بـعـضـ الـأـفـكـارـ الغـرـبـيـةـ عـنـ إـیرـانـ وـالـيـوـمـ يـبـدوـ أنـ الـطـرـقـ الصـوـفـيـةـ الـمـهـمـةـ أـيـ الـطـرـقـ السـهـرـوـرـدـيـةـ وـأـفـغـانـسـتـانـ وـالـهـنـدـ وـبـاـڪـستانـ هـيـ تـلـكـ الـطـرـقـ الـإـیرـانـيـ الـأـصـيـلـةـ الـقـدـيـمـةـ أـيـ الـطـرـقـ الـجـوـيـبـارـيـةـ وـالـطـرـقـ الـنـقـشـبـنـدـيـةـ وـالـكـبـرـوـيـةـ وـالـجـشـتـيـةـ وـالـطـرـيقـةـ الـمـجـدـدـةـ فـيـ الـهـنـدـ وـبـاـڪـستانـ وـأـفـغـانـسـتـانـ وـالـتـيـ تـعـدـ اـمـتـادـاـ لـلـطـرـيقـةـ الـنـقـشـبـنـدـيـةـ،ـ وـالـطـرـيقـةـ الـجـوـيـبـارـيـةـ فـيـ آـسـياـ الـمـرـكـزـيـةـ الـتـيـ تـشـعـبـتـ بـدـورـهاـ عـنـ طـرـيقـةـ نـجـمـ الـدـينـ الـخـيـوقـيـ الـكـبـرـوـيـةـ؛ـ لـذـاـ فـمـنـ أـجـلـ تـحـدـيدـ جـغـرـافـيـةـ طـرـيقـةـ التـصـوـفـ الـإـیرـانـيـ بـشـكـلـ أـدـقـ يـفـضـلـ أـنـ نـسـمـيـهـاـ بـالـطـرـيقـةـ الـإـیرـانـيـةـ الـهـنـدـيـةـ،ـ وـالـمـقـصـودـ بـإـیرـانـ هـنـاـ هـوـ تـلـكـ الـمـنـطـقـةـ الـجـغـرـافـيـةـ الـمـسـمـأـةـ (ـنـجـدـ إـیرـانـ)ـ أـوـ ماـ اـصـطـلـعـ تـسـمـيـتـهـ فـيـ الـحـقـبـةـ الـأـخـيـرـةـ بـاسـمـ فـلـةـ إـیرـانـ.

إنـ أـفـضلـ دـلـيلـ عـلـىـ أـنـ التـصـوـفـ الـإـیرـانـيـ معـزـولـ عـنـ النـوـعـيـنـ الـآـخـرـيـنـ؛ـ هـوـ أـنـ الـمـتـصـوـفـ الـإـیرـانـيـنـ كـانـوـاـ عـلـىـ الدـوـامـ يـشـيـعـونـ التـصـوـفـ بـيـنـ خـواـصـ النـاسـ،ـ وـأـوـلـىـكـ كـانـوـنـ يـرـوـجـونـ بـيـنـهـمـ مـسـلـكـ الـفـتوـةـ وـالـمـرـوـءـةـ.

إنـ التـصـوـفـ وـالـفـتوـةـ فـيـ إـیرـانـ كـانـاـ عـلـىـ الدـوـامـ توـءـمـيـنـ،ـ وـلـعـلـ الـكـثـيرـ مـنـ كـبارـ الـمـتـصـوـفـ الـإـیرـانـيـنـ قـدـ اـشـغـلـوـاـ بـتأـلـيفـ وـنـظـمـ الـكـتـبـ وـالـرسـائـلـ حـولـ الـفـتوـةـ تـحـتـ عنـوانـ (ـفـتوـتـ نـامـهـ)ـ أـيـ كـتـبـ الـفـتوـةـ،ـ حـيـثـ نـجـدـ أـنـ ثـلـاثـةـ أـوـ أـرـبـعـةـ مـنـهـاـ فـقـطـ مـاـ كـتـبـ بـالـلـغـةـ الـعـرـبـيـةـ أـكـثـرـهـاـ بـالـفـارـسـيـةـ،ـ وـوـاـضـحـ أـنـهـمـ كـانـوـاـ يـؤـلـفـونـ بـالـلـغـةـ الـفـارـسـيـةـ بـمـاـ يـتـنـاسـبـ وـمـسـتـوىـ عـامـةـ الشـعـبـ الـإـیرـانـيـ.

إنـ مـسـلـكـ الـمـرـوـءـةـ وـالـفـتوـةـ سـمـةـ خـاصـةـ بـإـیرـانـ،ـ وـيـؤـكـدـ ذـلـكـ أـنـ مـعـظـمـ اـصـطـلـاحـاتـهـ الـمـسـتـخـدـمـةـ فـيـ الـعـرـبـيـةـ تـعـدـ تـرـجـمـةـ حـرـفـيـةـ لـلـمـفـرـدـاتـ الـفـارـسـيـةـ.

والدليل الآخر هو أنه رغم كل هذا الشيوع للتتصوف الإيراني في الهند إلا أن مسلك المروءة والفتوة الذي يختص بالإيرانيين، وثمرة من ثمارهم الفكرية؛ قد ظل مستوطناً في إيران ولم يهاجر إلى الهند.

خصائص التتصوف الإيراني:

يتسم التتصوف الإيراني بجملة من الخصائص التي تمنحه استقلالية تامة عن باقي أنواع التتصوف في العراق والجزيرة (بين النهرين)، وكذلك التتصوف المغربي، ولاسيما قبل أن يلتجئ هذا الأخير إلى ربوع إيران. ولعله يمكن إجمال هذه الخصائص بما يلي:

أولاً: إن التتصوف الإيراني في مجمله هو تصوف (طريقة) وليس له أي ارتباط مع (الشريعة)؛ فكتب كبار المتتصوفة الإيرانيين الأولى لم تتعرض أبداً للعبادات والفرائض وأبحاث الشريعة، ولعل المتأمل لفصول مؤلفات التتصوف وأبوابها حتى أواسط القرن الخامس يجد أنها لم تلتقط بين الشريعة والطريقة. ومن تلك الكتب:

كتاب (اللمع) لأبي نصر عبد الله بن علي، سراج الطوسي (متوفى سنة 378هـ) وكتاب (التعرف لمذهب أهل التتصوف) لأبي بكر محمد بن إسحاق البخاري الكلبازمي (380هـ)، وكتاب (كشف المحجوب) لأبي الحسن علي بن عثمان الهجويري الغزنوبي (464هـ)، و(الرسالة القشيرية) للإمام أبي القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري النيسابوري (465هـ)، وكتاب (منازل السائرين) لخواجة عبد الله الأنصاري الهروي (481هـ).

ولعل حجة الإسلام الإمام أبو حامد محمد الغزالى الطوسي (505هـ) هو أول من جمع بين الشريعة والطريقة، ولاسيما في كتابيه المذكورين (إحياء علوم الدين) و(كيمياء السعادة)؛ حيث نلمح فيها ترابطًا بين أبحاث الشريعة والطريقة.

ومن ثم انعكس منهج الغزالى في أهم كتب التتصوف التالية في القرن السادس والسابع ومنها: كتاب (فتح الغيب) لمحيي الدين أبي محمد عبد القادر الكيلانى (561هـ)، وكتابه الآخر (الغنية لطالبي طريق الحق عز وجل).

وكذلك كتاب (آداب المریدین) لضياء الدين أبي النجيب عبد القاهر بن عبد الله السهوردي (563هـ)، وفي كتاب (عوارف المعارف) لشهاب الدين أبي حفص عمر بن محمد السهوردي (632هـ).

ومن سمات التتصوف الإيراني الأخرى اختصاصه بالأربطة، أو ما يسمى (الخانقاھ)، وما يتعلّق بها من تقاليد ورسوم خاصة.

فالخانقاه لم تكن شائعة وسط متصرفه العراق والجزيرة قبل أن يلج التصوف الإيراني إلى تلك الأنهاء، أما في الغرب فمن سوريا وحتى شمال إفريقية لم يكن ثمة خانقاه إلا لدى الفرق الصوفية؛ التي انحدرت من إيران أي لدى فرق المولوية والنقشبندية والبكتاشية والقاديرية، وغيرها من الفرق الصوفية الإيرانية، أو المتأثرة بالتصوف الإيراني.

ومن السمات التي تميز بها التصوف الإيراني السماع والرقص، والتي امتازت بها الخانقاه الصوفية الإيرانية دون غيرها من الفرق الصوفية الأخرى، والتي كانت تحرمها وتنكرها، بل كانت تتعرض للمتصوفة الإيرانية وتقبحهم بسبب تحليلهم لها.

والحق أن الخانقاه كانت من ابتكارات المتصوفة الإيرانيين، الذين أخذوا مراميها وطقوسها من الديانة المانوية القديمة؛ فالمانويون ابتدعوا هذا المكان وجعلوه مقاماً دينياً لأنصار طريقتهم؛ حيث كانت تجتمعاً لمزاولة عباداتهم ورياضاتهم، وبقي على هذه التسمية في إيران حتى العصر الإسلامي، وقد أشار إلى هذه المسألة ذلك المؤلف المجهول لكتاب (حدود العالم من الشرق إلى المغرب) المكتوب سنة 372 هـ. ففي توصيفه لمدينة سمرقند يقول: (وفيها خانقاه للمانويين والتي يسمونها باسم نغوشك).

ومن خصائص التصوف الإيراني امتلاكه لما يسمى مذهب المروءة والفتوة فكما أشرنا سابقاً كان المتصوفة الإيرانيون يعتبرون التصوف مسلكاً يقتصر على الخواص من أصحاب الطريقة، وذلك ل حاجته إلى التعاليم الدقيقة والرياضات والمراقبات والعبادات الخاصة، أما العوام ف كانوا يوجهونهم نحو أصول المروءة والفتوة، لذا فإن الكثير من هؤلاء الذين خلّفوا آثاراً صوفية منظومة ومنتشرة - وأغلبها بالفارسية - قد تركوا أيضاً مؤلفات منظومة و منتشرة في تقاليد المروءة والفتوة. فهذا المسلك هو ابتكار إيراني محض، وكان شائعاً في إيران قبل نشأة التصوف وقبل الإسلام، وحيثما وجد خارج إيران فهو إما منقول بأيدٍ إيرانية، أو أن الآخرين أخذوه عن إيران. ■

علم الجمال عند النقد الروسي

د. ممدوح أبو الوي

يقول الدكتور شوقي ضيف في كتابه «البحث الأدبي»: «والجمال حقاً موجود في الطبيعة، ولكن ليس هذا مما يهم أصحاب الفلسفة الجمالية، فهو موجود فيها سواء حوله الفنان إلى أعماله أو لم يحوله، إنما يهتمون به حين ينتقل إلى عمل فنان»⁽¹⁾.

ومصطلح علم الجمال استيتيكا مصطلح حديث، لعل أول من استخدمه الناقد الألماني بومجارتن (1714 - 1762) في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وأصدر كتاباً بهذا العنوان، ورأى الفيلسوف الألماني كانت (1724 - 1804) أن الجميل هو ما يتفق النقاد كلهم على جماله، هذا من ناحية، أما من ناحية أخرى فقد أعطى الذوق الفردي المكانة الأولى في النقد، وبالتالي فيما أنه لكل ناقد ذوقه فقد لا يجتمع النقاد على رأي واحد، وبذلك فقد ناقض كانت آراءه ذاتها. ووقف ضد إخضاع الفن لمصالح السياسة، فرفض تقييم العمل الأدبي استناداً إلى غايته الخارجية، وبالتالي طالب باستقلالية الفن عن مصالحطبقات الحاكمة؛ لأن للفن قوانينه الخاصة به، ولقد تأثرت بآرائه المدرستان الرومانسية والبرناسية. وجاء بعده الفيلسوف الألماني هيجل (1770 - 1831) الذي رأى أن علم الجمال ما هو إلا فلسفة الفن، ومضمون الفن هو الأفكار، أما الشكل فهو تجسيد للتفكير، وقد عبر عن آرائه هذه في كتابه «محاضرات في علم الجمال». يرى هيجل أن الأجناس الأدبية تتطور، فلقد انتشرت الملحمات في العصور القديمة، أما في العصر الحديث فقد حللت الرواية مكان الملحمات، ويرى أنها - أي الرواية - هي ملحمة المجتمع البرجوازي، ويرى أن جنس المأساة في المسرح يتبنى عادةً أفكار المجتمع وقيميه السائدة، وأبطال المأساة هم المدافعون عن هذه القيم، وبذلك فإن علم الجمال بدأ في ألمانيا على يد كل من بومجارتن وكانت وهيجل، وانتقل إلى الآداب الأخرى ومنها روسيا.

عرض الموضوع:

كان دوستويفسكي (1821 - 1881) يردد دائماً العبارة التالية: «الجمال سينفذ البشرية»، ولكن ما هو الجمال؟ ما هو العمل الجميل بوجه عام؟ وما هو العمل الأدبي الجميل؟ كان أفلاطون يرى أنَّ الفضيلة تتلخص في إقامة التوازن، أيَّ على الصعيد العملي، فإنَّ الفضيلة - وهي صفة جميلة - تعني الاعتدال. فمثلاً التبذير صفة قبيحة، والبخل صفة قبيحة، أمَّا الكرم - وهو الاعتدال - فهو صفة جميلة.

وهذا ينطبق على الصفات الإنسانية كافة، الشجاعة صفة جميلة؛ أمَّا التهور وحب المغامرة فهما صفتان قبيحتان، ونقضيهما الجبن أيضاً صفة قبيحة، وهكذا.

ومن النقاد الروس الذين درسوا علم الجمال الناقد تشيرنيشيفسكي (1828 - 1889)، الذي كتب رسالة ماجستير عام 1855، بعنوان «علاقة الفن الجمالي بالواقع»، ونشرت بعد ذلك، وقامت وزارة الثقافة بدمشق بترجمتها عام 1983، وصدرت الطبعة الثالثة منها باللغة الروسية قبل وفاة تشيرنيشيفسكي بعام واحد، أيَّ عام 1888، فهو عاش واحداً وستين عاماً، أمضى منها أكثر من عشرين عاماً منفياً في سibirيا، ونفذ حكماً بالأعمال الشاقة في سibirيا مدة سبع سنوات، ويناقش تشيرنيشيفسكي في كتابه «علاقة الفن الجمالي بالواقع»، الفيلسوف الألماني هيجل (1770 - 1831)، الذي كان لفلسفته أتباع في كلِّ من ألمانيا وروسيا. وأعتقد أنَّ تشيرنيشيفسكي ركز اهتمامه في كتابه الآنف الذكر على أنَّ مفهوم الجمال مفهوم نسبيٍّ.

كان تشيرنيشيفسكي يتقن عدة لغات أجنبية منها الإنكليزية والألمانية واللاتينية واليونانية، ويرى أنَّ الهدف الأول للفن عكس الحياة، أيَّ أنه كان يتبنى نظرية الانعكاس، وأنَّ الفنان لا يمكن أن يكون حيادياً تجاه الواقع الذي يعيش فيه. ورأى أنَّ معنى الجمال هو الحياة رائعة وجميلة، فالجمال ينبع من الأرض ولا يأتي من السماء، ولذلك يجب البحث عنه في الحياة نفسها، وهو يتجلّى في الطبيعة وفي أفكار الإنسان وعواطفه وتصرفاته، ويوجد الجمال في الحياة جنباً إلى جنب القبح والعفونة والتشويه، وعلى الإنسان أن يناضل من أجل ترسيخ الجمال، وضد كلِّ ما هو قذر ومشوه.

يرتبط مفهوم الجمال عند الناس بوضعهم الطبيعي، فالمرأة الجميلة بنظر الفلاح ليست بالضرورة جميلة بنظر البرجوازي الغني، يقول تشيرنيشيفسكي: إنَّ الجمال هو الحياة، وبالاستناد إلى هذا التعريف يحاول أن يفسر لماذا نحب - على سبيل المثال - نبتة مزهرة: (ما يعجبنا في النباتات نضارتها الألوان وغنى الأشكال وغزارتها لما تكشفه عن حياة مفعمة بالحيوية والنسخ، إنَّ نبتة تذبل لقبيحة، وإنَّ نبتة لا يسرى فيها نسخ

كثير لتشير التفور). ويرى الناقد المذكور أنه ليست كل الشعوب تحب الأزهار، فمثلاً الاستراليون القدماء لا يتجلملون بالزهور، وأن مفهوم الجمال يختلف من شعب إلى شعب آخر، وقد يتغير لدى الشعب الواحد من مرحلة اجتماعية وتاريخية إلى مرحلة أخرى، وقد يختلف من طبقة اجتماعية معينة إلى طبقة اجتماعية أخرى في المرحلة التاريخية الواحدة، ولدى الشعب الواحد.

ويقول تشيرنيشيفסקי: (إن مفهوم الحياة مرتبط على الدوام لدى الفلاح بمفهوم العمل، فهو لا يستطيع أن يحيا من دون أن يعمل، والحياة بلا عمل مملة..)⁽²⁾. ويرى تشيرنيشيف斯基 أن القدرة على العمل شرط من شروط الجمال لدى الفلاح، يقول مثلاً: (تكون بنية الفلاحة التي تعمل في الحقل كثيراً قوية ولا سيما إذا كانت تتلقى تغذية معقولة، فإنها ستكون ذات بأس وقوة)⁽³⁾ وهذا شرط من شروط مفهوم الجمال لدى الفلاح، أما المرأة الجميلة في المجتمع البرجوازي المدني ف تكون عادة نحيفة نحيلة لا تقوى على العمل، شاحبة اللون، مثل هذه المرأة قد تكون جميلة بنظر الغني، وتكون غير جميلة بنظر الفلاح الفقير. ولقد عبرت الأغاني الشعبية التينظمها الفلاحون عن مفهومهم الجمال، وهو مفهوم يتناقض تناقضاً تاماً مع مفهوم الطبقات الغنية. ويستنتاج الناقد الروسي أن الفن يصور الحياة، وأن مفهوم الجمال مفهوم طبقيٌّ ونسبيٌّ، ويعود سبب الاختلاف في مفهوم الجمال بين الفلاح الفقير وبين المدينة الغني إلى وجود اختلاف في وضعهما الاقتصادي.

ولكن يمكن الرد على تشيرنيشيف斯基 أن رأي أبناء الطبقة الواحدة سواء كانوا فلاحين أم كانوا من الطبقات الغنية ليس دائماً متجانساً، فقد يفهم فلاح معين الجمال بشكل مختلف عن فهم فلاح آخر، وبالتالي فإن الناقد الروسي مصيب إلى حد ما فقط ومناطق إلى حد. مفهوم الجمال في معظم المجتمعات الإنسانية هو مفهوم الطبقات الغنية للجمال؛ لأنها عادة هي الطبقات الحاكمة، أما الطبقات الفقيرة ف تكون محكومة، وهي لا تصنع الفن، فالفن تصنعه الطبقات الغنية أو على الأقل المتوسطة، غالباً تصنعه وفق رغبات ومفهوم الطبقة الحاكمة.

يرى تشيرنيشيف斯基 أن الجمال هو الحياة كما ينبغي أن تكون، وهو بذلك يتبع أفكار فيورباخ الذي ناضل ضد الفكر المثالي، ولكن نظرية فيورباخ نفسها تفتقر إلى الأسس العلمية، فكان الناقد الروسي يشبه الفن بالنسخة، والحياة باللوحة الأصلية، ولكن هذه الفكرة أيضاً غير دقيقة؛ لأن النسخة تكون أقل جمالاً من اللوحة الأصلية، أي من الحياة؛ أما الأدب والفن فقد يصوران أمراً معيناً أو ظاهرة محددة أكثر جمالاً مما عليه

في الواقع، أو أكثر قبحاً، لأنَّ الأديب لا يصور الأمور تصويراً فوتografياً، وإنما يعطي شيئاً من ذاته، وهذا هو موقف الأديب من الأمور أو الظواهر التي يصورها، هو يصور ذاته تجاه هذه الأشياء أو موقفه منها، يصور مشاعره وعواطفه وانفعالاته تجاهها، وبالتالي فإنَّ الصورة التي يرسمها الأديب أو الفنان لن تكون صورة طبق الأصل عن الحوادث التي تحدث في الواقع؛ يصور الأديب أشياء لم تحدث ولكن من الممكن أن تحدث، لكي يصل إلى فكرة معينة، ولذلك فهو يحتاج إلى الخيال، على عكس المؤرخ الذي يروي الأشياء التي حدثت بالفعل، ولا يحق له أن يروي أشياء لم تحدث، أمَّا الأديب فيختلف عن المؤرخ بخصوصة خياله، ولكن الأديب والمؤرخ لا يكتفيان بتصوير الأشياء، وإنما يقومان بتفسيرها والحكم عليها.

وبذلك يكون تشيرنيشيفسكي قد طرح مفهوم نسبية الجمال من الناحية الطبقية، ولكن هل هذا الرأي صحيح؟ هو صحيح إلى حد ما. لا أعتقد أنَّ الغني والفقير يقرأان رواية مثل رواية «البُؤس» (1862) لفيكتور هيجو بالطريقة ذاتها. هذا بوجه عام. سيعاطف الفقير مع بطل الرواية جان فالجان، وسيقول الغني: أنا لست أرحم من الذي خلقه. وكذلك ينسحب المفهوم النسبي الطبعي بالنسبة للاتجاه الاجتماعي في الآداب العالمية مثل «القراء» (1846) لدوستويفسكي (1821 - 1881) وقصة «نازتر المحطة» (1831) لبوشكين (1799 - 1837). وقصيدة «اليتيم» للرصافي إلى آخره.

وقد ينسحب المفهوم النسبي للجمال على الأدب القومي، أعتقد أنَّ الأثر الذي تتركه في نفوسنا القصائد القومية والوطنية حول قضية فلسطين، أقوى من الأثر الذي تتركه في نفس قارئٍ أجنبيٍّ، لم يحرق بنيران النكبة. وكذلك الأمر بالنسبة لقراءة رواية مثل رواية «الحرب والسلام» وهي رواية تصور اعتداء نابليون بونابرت على روسيا، فالفرنسي يقرؤها بطريقة تختلف عن الطريقة التي يقرؤها بها الروسي. تولstoi أدان نابليون بهذه الرواية إدانة كبيرة، ووصفه بأنه مجرم وكذاب وأناني، أمَّا بعض الفرنسيين فقد يعتزون بناobiliون بونابرت (1769 - 1821). ويرى الدكتور عدنان رشيد في كتابه «دراسات في علم الجمال» : «إن المسألة المهمة في رأي تشيرنيشيفسكي حول الفن لا تتناول فقط إعادة خلق الواقع، ذلك الاتجاه الذي يدل على أنَّ عملية إعادة الخلق هي استرجاع الخصائص الأساسية. وطور تشيرنيشيفسكي باستمرار مفهومه الذي يتلخص بأنَّ الفن لا يعمل فقط على إعادة الواقع الموضوعيِّ وعالم الناس، بل يعمل على إيضاحه وتفسيره والحكم عليه»، ويبدو تشيرنيشيفسكي هنا أحد رواد المادية

الديالكتيكية عندما يؤكد على أهمية مفهوم إعادة الخلق الفني الذي يعتمد على مضمون الموضوع⁽⁴⁾.

إن الفكرة الأساسية لدى تشيرنيشيفסקי عن الجمال هي نسبية الجمال، وهي نسبية بالنسبة للمشاهد أو المتلقي، وهي نسبية بالنسبة للمبدع، وهي نسبية بالنسبة للأمر الجميل ذاته. فما يراه شخص معين جميلاً قد لا يراه شخص آخر، وما يراه قارئ معين جميلاً في فترة معينة من عمره قد لا يجده جميلاً دائماً، فنظرات المرء للجمال قد تتغير، ويرى تشيرنيشيف斯基 أن الجميل نفسه قد لا يبقى جميلاً مع مرور الزمن، ولكن هل رأي تشيرنيشيف斯基 هذا سليم؟

هذا الرأي صحيح بالنسبة لجمال الإنسان، فقد يكون الإنسان جميلاً في شبابه وغير جميل في كبره. أما بالنسبة للنص الأدبي فلا أعتقد أنه يشيخ مع مرور الزمن، بل العكس هو الصحيح، قد يكون مرور الزمن لصالح العمل الأدبي وصاحبه. هذا ما حدث على سبيل المثال مع تشيخوف (1860 - 1904) الذي أعجب القراء بعد وفاته، ولم يعجبهم في حياته.

أما تشيرنيشيف斯基 فيرى أن الأعمال الأدبية لها عمر معين وتشيخ مع مرور الزمن فيقول : «فاللغة في الأعمال الشعرية سرعان ما تشيخ، والأهم كثيراً من هذا، أن أشياء كثيرة في الأعمال الشعرية، تصبح غير مفهومة مع مرور الزمن كالأفكار والتركيب والاستعارات المستمدة من الظروف المعاصرة، أشياء يهت لها، وتفقد نكهتها، ولا تستطيع كل الشروح والتعليقات العلمية أن توضح كل شيء فيها، وتجعله حياً للأجيال، كما كان حياً وأضحاً بالنسبة للمعاصرين»⁽⁵⁾ ويتابع تشيرنيشيف斯基 فيرى أن هذا الأمر ينسحب على المؤلفات الموسيقية، التي قد تندثر باندثار الآلات الموسيقية التي وضعت لها.

طرح تشيرنيشيف斯基 مفهومي الواقع والأدب، أو المعكوس والعاكس، ونظرية الانعكاس، ويرى أن العاكس أقل جمالاً من المعكوس، وبالتالي فالأدب أقل جمالاً من الواقع. وكتابه بكماله يقوم على الحوار مع الفيلسوف الألماني هيجل (1770-1831)، ويرى أن الفن هو انعكاس للواقع، أو هو العاكس، ولكنه لا يغفل دور الخيال. فهناك ثلاثة عوامل في العملية الإبداعية: الواقع والفن والخيال، ويرى وجود علاقة جدلية بين هذه العوامل الثلاثة، فبقدر ما يكون الفن قريباً من الحياة ومن الواقع، بقدر ما يكون أصيلاً، ولقد أكد هذا الأمر قبل تشيرنيشيف斯基 الناقد الروسي الشهير

يلينسكي (1811 - 1848) وذلك عام 1842 في تقييمه للأدب الروسي، إذ أكد أنَّ عظمة هذا الأدب تكمن في قربه من الحياة. وشبه يلينسكي الواقع بالنسبة للفن بالتربيَّة بالنسبة للنبات، وهذا واضح في مقاله بعنوان «أشعار ليرمنتوف».

ويناقش تشيرنيشيفסקי علاقة الشكل بالمضمون، ويرى أنَّ الشكل يكتسب صفة الجمالية أحياناً بفضل المضمون، والعكس صحيح، فإذا لم يعبر الفنان تعبيراً جيداً عن المضمون، فلن يبدع عملاً جميلاً، حتى وإن كان المضمون جيداً، أما إذا كان المضمون رديئاً وسطحياً، وكان الأسلوب أو الشكل جميلاً، فيبقى النص الأدبي غير مكتمل شروط الجمال، وبذلك فإنَّ العلاقة بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي هي علاقة جدلية، كل منها يؤثر ويتأثر بالآخر، فيجب أن يكون الشكل مناسباً للمضمون.

تولستوي وعلم الجمال :

ولد ليف تولستوي عام 1828 أي في العام ذاته الذي ولد فيه تشيرنيشيف斯基، ولكن تولستوي (1828-1910) أكثر من تشيرنيشيف斯基 شهرةً، فهو معروف في الآداب العالمية كلها، وألف كتاباً له علاقة مباشرة بعلم الجمال، بعنوان «ما هو الفن» (1897 - 1898)، ونشره في مجلة «مسائل الفلسفة وعلم النفس»، وترجمه إلى اللغة العربية مباشرةً من اللغة الروسية د. محمد عبدو التجاري عام 1991، يقول تولستوي في كتابه: «فيبدو للإنسان متوسط الثقافة واضحاً ومفهوماً أنَّ الفن هو إظهار الجمال، ويفسر كل مسائل الفن من خلال الجمال».

ولكن ما هو الجمال الذي يشكل، حسب رأيه، محتوى الفن؟ وكيف يتحدد هذا الجمال؟ ثم ما هو الجمال في نهاية المطاف؟⁽⁶⁾

ويفرق تولستوي بين الجيد والجميل، باللغة الروسية، لا يقول الروسي عن رواية جيدة بأنها رواية جميلة، أمَّا عند الألمان، وهم الذين أسسوا علم الجمال، فكلمة رواية جميلة تعني رواية جيدة.

يناقش تولستوي في كتابه عالم الجمال الألماني باومغارتن (1714 - 1762) فيقول: «أسأبدأ بمؤسس علم الجمال، باومغارتن، يرى أنَّ موضوع المعرفة المنطقية هو الحقيقة، أمَّا موضوع المعرفة الجمالية (أيَّ الشعورية) فهو الجمال، الجمال هو المعرفة الكاملة (المطلقة) بوساطة المشاعر. والحقيقة هي المعرفة الكاملة بوساطة العقل. وأما الخير فهو المعرفة الكاملة بوساطة الإرادة الأخلاقية»⁽⁷⁾.

ويرى تولستوي أنَّ النقاد الألمان أتوا بعد باومغارتن ناقضوه، مثل ليسينغ، وغوته (1749 - 1831)، فيرى شيللر (1759 - 1805): «أنَّ هدف الفن يكمن في الجمال الذي ينحصر مصدره في التلذذ، دون فوائد عملية»⁸. ويعرض تولستوي أفكار هيجل (1770 - 1831)، الذي رأى أنَّ الجمال هو تجسيد للأفكار، ويتعارض تولستوي للتعرifات النقاد الفرنسيين للجمال، ويستتتج من كل هذه التعرifات: «فإنَّ كلَّ هذه التعرifات الجمالية للجمال تقودنا إلى رأيين أساسين: الأول: إنَّ الجمال هو شيءٌ ما موجود بذاته، وهو أحد مظاهر الكمال المطلق، الفكر، الروح، الإرادة، الله. والتعريف الثاني: يفيد بأنَّ الجمال هو نوعٌ من أنواع المتعة التي يحصل عليها المرء، والخالية من غaiات شخصية»⁹.

ويرفض تولستوي تعرifات الجمال بأنه التجانس أو الانسجام أو التمايز أو التناسُب، وقد تبني الرأي الأول بعض الفلاسفة الألمان مثل هيجل (1770 - 1831) وشوبنهاور (1788 - 1860) وينتقد تولستوي آراء الفيلسوف الألماني كانت الذي حدد الجمال بأنه التلذذ النزيه الذي نحصل عليه.

يستتتج تولستوي: «ليس هناك تعريف موضوعي للجمال، أما التعرifات الموجودة، سواء الميتافيزيقية منها أو الحسية... وللغرابة، فإنها تقود إلى الفكرة القائلة بأنَّ الفن هو الشيء الذي يعكس الجمال. أما الجمال فهو الشيء الذي ينال الإعجاب (دون أن يشير الشهوة)»¹⁰ وأعادوا الإعجاب إلى الذوق، بعضهم يعجب بهذا الفن، وبعضهم يعجب باتجاه فني آخر.

ويتابع تولستوي، فيتساءل: ما هو مفهوم الجمال؟ ويرى أننا من الناحية الذاتية نسمى الأشياء التي توفر لدينا متعة معروفةً بأشياء جميلة، أما من الناحية الموضوعية فإننا نعني بالجميل: ذلك الشيء الكامل المطلق الموجود خارج ذاتنا، ويرى أنَّ التعريف الموضوعي ما هو إلا تعريف ذاتي، عبرنا عنه بشكل آخر، ونسمى الأشياء التي تعجبنا بأنها جميلة على ألا تثير لدينا الشهوة.

ويرى تولستوي أنَّ كلَّ تعرifات الجمال التي قدمها علماء الجمال غير كافية، لأنَّها مجرد محاولات لوصف العمل الجميل، وهي صفات غير كافية، من هذا الصفات: محاكاة الطبيعة، والملاءمة، وتناسب الأجزاء، والتمايز، والتتساق... فكلها تقول: إنَّ الفن هو الشيء الذي يعكس الجمال، أما الجمال نفسه فهو الشيء الذي ينال الإعجاب، دون أن يشير الشهوة، والإعجاب مرتبط بالذوق، والذوق شيءٌ نسبيٌ وفرديٌ، مما يعجب ناقداً فد لا يعجب آخر.

وطالما أنَّ الجمال يقوم على الذوق، الذي يتغير من فرد لآخر، ومن مرحلة لأخرى، فلا نستطيع أن نسميه علماً، ويتابع هناك رأي متفق عليه، أن مؤلفات كل من هوميروس وسوفوكليس (496 ق.م - 406 ق.م)، ودانتي (1265 - 1321)، وشكسبير (1564 - 1616) جيدة، وبالتالي فالعمل الأدبي الجيد هو العمل الذي يحاكيها.

ويتابع تولستوي: إنَّ مبدأ المتعة ليس كافياً لتحديد ما إذا كان العمل الفني جميلاً أم لا؛ لأنَّ الهدف من الفن ليس الوصول إلى المتعة فقط، ولكي نعرف الفن تعرِيفاً دقيقاً، برأي تولستوي يجب أن توقف عن النظر إليه كوسيلة للمتعة.

تعريف تولستوي للفن:

«إنَّ الفن هو إحدى وسائل اختلاط الناس بعضهم مع البعض الآخر».

إنَّ نشاط الفن مبني على أنَّ الإنسان؛ الذي يتلقى بوساطة السمع أو البصر، أحاسيس إنسان آخر، بوسعه أن يعاني من تلك الأحاسيس نفسها التي عاناه الإنسان الذي عبر عنها⁽¹¹⁾ أي: برأي تولستوي يقوم الفن بدور التوصيل والنقل والتعبير، «والفن هو نشاط إنساني يكمن في أن يقوم إنسان ما بوعي وبواسطة إشارات خارجية معروفة، بنقل الأحاسيس التي يعاني منها، إلى الآخرين»⁽¹²⁾.

وبالتالي فليس الفن كما يقول علماء الجمال الفيزيولوجيون لعباً من أجل صرف طاقات الإنسان الزائدة، وهو ليس لذة أو متعة.

ويرى تولستوي أنَّ نظرته إلى الفن لا تختلف عن نظارات الفلاسفة القدماء مثل سocrates وأفلاطون وأرسطو (384 - 322 ق.م)، وعن نظارات الديانات المسيحية والإسلامية والبوذية إلى الفن، وهو ضد منع الفن لأنَّه وسيلة اختلاط الناس بعضهم بالبعض الآخر، ولا يمكن منعه، ولكنه ضد أن يتحول الفن إلى وسيلة لإفساد المجتمع.

ويطرح تولستوي في كتابه المذكور «ما هو الفن» الأسئلة التالية: لماذا نكتب؟ ماذا نكتب؟ لمن نكتب؟ وتقول الدكتورة أميرة حلمي مطر في كتابها «فلسفة الجمال» عن آراء تولستوي الفنية والجمالية: «وقد رأى تولستوي تلك الهوة العميقه التي تفصل بين الفن الأوروبي، فمن الطبقة المترفة في روسيا، وبين ذوق الجماهير الشعبية، التي لا تفهمه، ولا تستوعبه، ورأى أنَّ الفن الأوروبي قد وصل إلى نقطة خرج منها عن أداء مهمته الأصلية في المجتمع، مهمة نشر القيم الإنسانية، والارتفاع بالحياة الاجتماعية للشعوب»⁽¹³⁾.

ويرى تولستوي أنَّ الفن وسيلة توصيل من المبدع إلى المتلقى، فهو لا يكتفى برسالة الفن التعبيرية، وإنما يرى أنَّ للفن رسالة توصيل للأفكار والانفعالات والمشاعر والعواطف، ويقوم الفن بنقل رسالته بين الأجيال المتعاقبة، وليس فقط بين أبناء جيل واحد. ويرى تولستوي أنَّ وظيفة الفن تتلخص في أنَّ يبعث في المتلقى شعوراً يشبه الشعور الذي أحس به المبدع نفسه، ويرى أنَّ انتشار العمل الأدبي هو مقياس لأصالته وجودته، أما اقتصار الفن على طبقة الأغنياء فدليل على زيفه وعدم أصالتها، فالعمل الأدبي غير المفهوم، برأيه، يشبه الطعام الشهي الذي لا يتقبله معظم الناس. فالعمل الأدبي الجيد هو العمل المفهوم من قبل الفلاح البسيط. ولذلك فهو يستبعد الأعمال الأدبية الإباحية التي تسد فراغ الطبقات المترفة، والتي لا تخدم الفلاحين. ولا يكتفى تولستوي بذلك، بل يكتب ضد مسرح شكسبير لأنَّه مسرح غير مفهوم بالنسبة للفلاحين، وكذلك يستبعد روايَّه مثل «آنا كارينينا» (1873 - 1877) لأنَّ الفلاح لا يستطيع قراءة روايَّة تقع في ثلاثة مجلدات. فلجأ تولستوي إلى كتابة الحكايات الشعبية القصيرة المفهومة من قبل الفلاحين، فهو لا يطلب من الفلاح البسيط الارتقاء إلى مستوى الأدب الرفيع، بل يطلب من الأديب أن يكتب أعمالاً مفهوماً من قبل الفلاحين، ولذلك انتقده النقاد لأنَّه يفضل الأسهل على الأرقى، وبالتالي برأيه، إنَّ الحكايات الشعبية البسيطة، وأغاني الفلاحين، هي أهم من روائع الأعمال الأدبية.

ولا يؤمن تولستوي بالنخبة، بل يؤمن بجماهيرية الأدب وشعبيته وبمدى انتشاره بين أغلبية أفراد الشعب، وأغلبية الشعب هم الفلاحون، وانتقد تولستوي النقد الأدبي لأنَّه لا يأخذ بوجهة نظر الفلاحين، بل يأخذ بوجهة نظر الطبقات الحاكمة، وهي عادة الطبقات الغنية، ولذلك ابتعد تولستوي عن تأليف الروايات الصعبة والطويلة، مثل رواية «الحرب والسلام» (1863 - 1869) ورواية «آنا كارينينا» (1873 - 1877). وأخذ يكتب الحكايات الشعبية القصيرة، مثل حكاية «كم يحتاج الإنسان من الأرض»، التي تدعوه بوضوح إلى القناعة والتسامح والمحبة، وتبني أفكار الفلاحين، وأخذ يكتب أدباً يستطيع الكبير والصغير قراءته.

يرى تولستوي أنَّ للفن علاقة بالدين، وأنَّ الأغنياء لا يستطيعون العودة إلى الدين الحقيقي، لأنَّ الدين يدعو إلى الزهد والتقوف، وهو يرغبون بالتمتع بخيرات الحياة الدنيا، ولذلك فهم يعيشون حياة وثنية، على حد قول تولستوي، متمتعين بكلِّ ملذات الحياة. وينتقد تولستوي النظريات الاقتصادية التي أخذت بالانتشار في زمانه مثل

الماركسيّة ونظريّة مالتوس عن المتواالية الهندسيّة والمتواالية الحساسيّة، ويُرى أنَّ باومجارتُن يعيدها في فهمه للجمال إلى المفهوم الإغريقي، وينادي بـشالوث الجمال والحقيقة والخير، ولكن هذه المفاهيم الثلاثة غير متطابقة.

ويُرى تولستوي أنَّ في زمانه ساد نوعان من الفن، فن الطبقات الغنيّة وهو ينشد المتعة، وفن الطبقات الفقيرَة الكادحة وهم الأكثريّة، فأكثر من 99% منهم لا يسمع ولا يفهم أدب الطبقات الغنيّة؛ لأنَّ هذا الأدب بعيد عن واقع الفلاحين، ويُجيز المدافعون عنه بأنَّ المسؤولية تقع على عاتق المجتمع، وليس على عاتق الأدب نفسه، إذ ينقسم المجتمع إلى طبقة تتمتع بكل وسائل الرفاهيّة والمتعة دون أن تتعب، وهذه الطبقة قليلة العدد، والطبقة الثانية تكبح ليل نهار، ولا علاقة لها بالفن الذي تصنّعه الطبقة الغنيّة.

ولكي يصبح الفن المعاصر فناً جماهيريًّا مفهوماً من قبل الفلاحين، لا بدَّ من تثقيف الفلاحين، ولكن الفلاح الذي يكبح ليل نهار، لا يوجد لديه وقت للثقافة، والفن المعاصر لا يخاطبه، وإنما يخاطب النخبة، يخاطب السوبرمان، يخاطب الإنسان الخارق على حد قول أتباع نيشه، وهناك من يتساءل: هل من حق الفلاح فهم الفن الرفيع والتمنع به؟ وكيف يستطيع ممارسة حقه؟

إنَّ طبيعة الفن الموجَّه إلى فئة قليلة من المجتمع، هي الغموض والتلقيق، وبالتالي فإنَّ هذا الفن ليس فناً أصيلاً، وإنما هو شبيه بالفن، فكانت موضوعات الفن تمجد الأمّراء والملوكيّات والوجهاء والأغنياء، أو الحب أو التعبير عن التعب والملل من الحياة، وبالتالي فإنَّ الفن المعاصر فقير في موضوعاته وغامض في شكله، حتى إنَّ المؤلِّف نفسه لا يعرف عن ماذا يكتب. ولقد عبر عن هذا الاتجاه في الأدب أعلام المدرسة الرمزية؛ الذين وجد فيهم تولستوي نموذجاً للأدب بعيد عن الشعب، غير المفهوم من قبل كلِّ الناس، فانتقد قصائد الشاعر الفرنسي بودلير (1821 - 1867) لغموضها وقدم تولستوي شواهد من ديوان بودلير بعنوان «أزهار الشر»، ويعتمد بودلير الغموض في شعره ونشره، ويؤمن بتراسل الحواس أي أنَّ يسمع المرء بعينيه، ويُرى بأذنيه، أما كيف يتم ذلك؟ فلا أحد يُعرف.

وكذلك ينتقد تولستوي كتاب «فن الشعر» لفيرلين؛ الذي يطالب الشعراء فيه بالغموض وبموسيقا الشعر، ويُرى فيرلين أنَّ أروع الأعمال الأدبيّة هي تلك التي لا تستطيع أكثريّة العامة فهمها. يكرر تولستوي رأي فولتير الذي يقول: إنَّ العمل الأدبي الجيد هو العمل الأدبي الشيق، وغير الم الممل، ويضيف تولستوي إلى هذا الرأي، وغير الغامض، فيحمل مؤسسات الدولة مسؤولية هذا الغموض؛ لأنَّها تقدم لهؤلاء الشعراء

مكافآت عالية لقاء جهد بسيط، وكذلك يحمل النقاد الذين يشلون على هذه الأعمال الأدبية الهاابطة مسؤولية كبيرة. وأما الجهة الثالثة المسؤولة عن هذه الأعمال، فهي المدارس الأدبية.

فمثلاً يرى تولستوي أن بوشكين (1799 - 1837) قدم أعمالاً عظيمةٌ خالدة، إلا أن مسرحيته «بوريس غودونوف» (1825) غير موفقة. ولكن النقد يكيل لها المديح الكاذب، فقام بعض المسرحيين فقلدوها؛ لأن النقد ورطهم في ذلك، وهذا الأمر ينطبق على الفنون الأخرى، فليس كل الموسيقا التي ألفها بيتهوفن جيدة، وكذلك الأمر بالنسبة لموسيقا فاغنر.

أما الفن الأصيل برأي تولستوي، فهو ذلك الفن الذي يعبر عن مشاعر حقيقة ينقلها المؤلف إلى غيره، مثل الأغاني الشعبية، والحكايات الشعبية، إذ نفرح عندما نسمع أغنية شعبية مفرحة، ونحزن إذ نسمع أغنية شعبية حزينة، فالقياس هو القدرة على نقل الشعور وتوصيله للمتلقي، لكي يشعر بشعور المبدع ذاته. أي: المقياس هو العذوى. فيجب أن يشعر الأديب بحاجةٍ للتعبير عن مشاعره، ويجب أن يكون صادقاً، مثال على ذلك معظم أعمال بوشكين ودوستويفسكي (1821 - 1881) في الأدب الروسي، وفيكتور هيجو (1802 - 1885) في الأدب الفرنسي، ويشيد تولستوي برواية «البؤساء» (1862)، وشارلز ديكنز (1812 - 1870) في الأدب الإنكليزي.

فالأدب، برأي تولستوي، سلاح ذو حدين، قد يكون نافعاً ويساهم في تقدم الإنسان إذ ينتقل من جيل إلى آخر، وقد يكون مؤذياً وضاراً للمجتمع، ولا سيما أن بعض الأدباء يعيشون حياة فاجرة. ويختتم تولستوي كتابه: «إن مهمة الفن هي تحقيق وحدة الناس الأخوية»⁽¹⁴⁾.

ولكن هل ما قاله تولستوي عن الآداب الأوروبية بوجه عام، وعن الأدب الروسي بوجه خاص ينطبق على أدبنا؟ بالتأكيد يوجد في أدبنا العربي أدب شعبي، قلما ندرسه في المدارس والجامعات، أو قد لا ندرسه أبداً، يعبر عن أفراحنا وأحزاننا، نرددده في المناسبات، ولا سيما في الأفراح، وتداوله الألسن. أما الأدب العربي المكتوب فمعظمه غير معروف من قبل الفلاح العربي، ولا يتداوله الفلاحون في سهراتهم، وبالتالي ما ينطبق على الأدب الروسي في هذه النقطة بالذات ينطبق على الأدب العربي، فلاحون يرددون في سهراتهم بعض القصائد الشعبية، التي تعكس مناسبات وطنية واجتماعية مختلفة، ولكنهم لا يسمعون ولا يعرفون شيئاً عن امرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى، وعن الشعراء الآخرين.

بليخانوف وعلم الجمال :

كتب بليخانوف (1856 - 1918) عدداً من البحوث تحت عنوان «مصادر النقد الروسي» وذلك عام 1897، أي في العام ذاته الذي نشر فيه تولstoi مؤلفه الآنف الذكر «ما هو الفن»، ونشر بليخانوف بحوثه في علم الجمال، في مجلة «توفيه سلوفا» (الكلمة الجديدة). فكتب عن آراء بيلينسكي (1811 - 1848) الأدبية، فأيد فكرة بيلينسكي أن الفرق الأساسي بين الفيلسوف والأديب أن الأول يفكر بالقياس والثاني يفكر بالصور، وكتب بليخانوف عن رواية تشيرنيشيفسكي (1828 - 1889) «ما العمل» (1864)، وعن أدباء آخرين، ولم يترك بليخانوف عملاً مخصصاً لعلم الجمال، وكان ينوي ذلك إلا أنّ موته عام 1818 حال دون تحقيقه. ومع هذا فيعده النقاد الروس من أوائل الذين تحدثوا عن علم الجمال، ولكن من وجهة نظر ماركسيّة.

وأفكار بليخانوف عن الجمال التي عبر عنها في أعماله المختلفة مثل «رسائل بلا عنوان» تتطابق في بعض الأحيان مع أفكار تشيرنيشيفسكي، فهو يرى أنّ مفهوم الجمال يختلف من شعب لآخر، مثلاً بعض الزنجبيلات يضمن في أقدامهن حلقاتٍ حديديّة، تربك مشيّتهن، ويعتقدن أنهن بذلك يزدادن جمالاً. ولكنه لا يتفق مع تشيرنيشيفسكي في وظيفة الفن، فيرى بليخانوف أنّ الفن شكل من أشكال اللعب، ويخالف بذلك تشيرنيشيفسكي الذي رفض فكرة أنّ الفن لعب، وبذلك اتفق بليخانوف مع كل من كانت وشيلر، اللذين وجدا في الفن شكلاً من أشكال اللعب.

ولكنه لعب موجه، والمهم ما هو مضمون هذه اللعبة؛ لأنّ العمال يلعبون والأغنياء يلعبون، ولكن العمال يلعبون بعد أن يتبعوا من العمل، أما الأغنياء فيلعبون لهدر الوقت، الذي لا يعرفون كيف يتحلّصون منه، ولقد انتقد بليخانوف بعض الأدباء الروس وفي طليعتهم تولstoi⁽¹⁵⁾.

وكتب الناقد السوفييتي المعاصر غينادي بوسيلوف: «وكان بليخانوف أول من بدأ دراسة الوعي الجمالي، ونشوء الفن من وجهة نظر المادية التاريخية»⁽¹⁶⁾.

لينين وعلم الجمال:

ينتقد لينين (1870 - 1924) الغموض في الأدب، وهو بذلك يلتقي مع آراء تولstoi، الذي كان أيضاً ينتقد الغموض، وينادي بالأدب المفهوم من قبل الجماهير، يقول لينين: «لا أستطيع أن أعد مؤلفات المدرسة الانطباعية والمستقبلية والتكتعيبية، وغيرها من المدارس المماثلة، غاية العبرية الفنية، إنني لا أفهمها، وهي لا تبعث في

نفسي أيّ شعور بالفرح... الفن ملك للشعب، ويجب أن تكون يجنوره في أعمق أعماق الجماهير العاملة الواسعة، إنّ على الفن أن يكون مفهوماً من قبل هذه الجماهير ومحبّاً إليها، وأن يوحد عاطفة هذه الجماهير وفكّرها وإرادتها ويسمو بها، إنّ عليه أن يوقف ويطور الفنانين فيها»⁽¹⁷⁾.

ويرى لينين أنَّ الفن هو انعكاس للواقع، أو الحياة، ولكنه ليس انعكاساً مجرداً، أو ميتاً، إنه انعكاس يقوم دائماً على التأثير والتأثر، وعلى الحركة الدائمة، وعلى الجدلية، ولقد طبق لينين رأيه المذكور في مقالاته السبع عن تولستوي، فرأى فيه مرآة للثورة الروسية، التي قامت عام 1905 بكل تناقضاتها، إنها ثورة الفلاحين الذين يريدون التخلص من الظلم والفقر، دون استخدام العنف. ولقد قيم تقبيماً عالياً مؤلفات تولستوي، وانتقدتها بموضوعية واعتدال. وكان أحياناً مع الفن الرفيع، بغض النظر عن مضمونه، فرأى أنَّ بوشكين (1799 - 1837) أهم من مايكوفסקי (1893 - 1930).

ميخائيل باختين وعلم الجمال :

يدرس باختين أفكار هيجل (1770 - 1831) عن نشوء الرواية، وأنها جنس يقوم على السرد، مثلها مثل الملحمـة، إلا أنَّ الفرق الأساسي هو في اللغة، فلغة الملحمـة غالباً لغة شعرية، ولغة الرواية غالباً نثرية، يرى هيجل أنَّ ظهور الرواية مرتبط بتصعود الطبقة البورجوازية، في حين رأى باختين (1895 - 1975) أنَّ الرواية تنطق باسم الطبقات الدنيا والمسحوقة وأبناء الأسر الممزقة، فدرس روايات دوستويفسكي (1821 - 1881) مثل «الجريمة والعقاب» (1866)، و«الأبله» (1868)، و«الشياطين» (1872)، و«الأخوة كaramazov» (1880)، وأطلق عليها اسم الروايات ذات الأصوات المتعددة، أو متعددة الآفاق، فالشخصيات لا يمثلون الشخص الغائب، وإنما المخاطب، الذي يتحاور معه الروائي، ويصغي إليه «وبالتالي لا تكون العلاقة بين الروائي وشخصه علاقة خضوع ورضوخ له من قبلهم، وإنما علاقة اكتشاف متبادلة بينهما. وبالطبع يكون الخطاب الروائي مفتوحاً وغير منجز...»⁽¹⁸⁾.

وبذلك اهتم باختين بالحوار في الرواية، فرأى أنَّ حوار الأفكار المتعددة يقوم على قدم المساواة وحتى المونولوج ما هو إلا حوار ذاتي، يحاور البطل فيه الآخرين، ونفسه، والمؤلف. إنَّ فكر أيّ بطل هو مجموعة من الأفكار المتصارعة، والتي لم تصل إلى فكر محدد واضح، فالنص نص مفتوح وليس مغلقاً.

خاتمة :

وهكذا فإن علم الجمال هو باب من أبواب النقد الأدبي، أسسه النقاد الألمان، وتتابع هذا الجهد النقاد الروس، ولعل آخرهم الناقد غينادي بوسبيلوف الذي ألف كتاباً بعنوان «الجمالي والفن» والذي ترجمه عن اللغة الروسية عدنان جاموس، وصدر عن وزارة الثقافة عام 1991، ويتحدث فيه الناقد عن وجهة نظر المدرسة الروسية السوفيتية عن علم الجمال، وهي تقوم على المبادئ النقدية التي وضعها بلخانوف ولينين، ولكنها تطور هذه المبادئ.

المصادر :

- 1) د. شوفي ضيف، البحث الأدبي، القاهرة، دار المعارف، ص 118.
- 2) تشيرنيشفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع، دمشق، وزارة الثقافة، 1983، ترجمة يوسف حلاق، ص 19.
- 3) المصدر السابق.
- 4) د. عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال، بيروت، دار النهضة العربية، 1985، ص 102.
- 5) تشيرنيشفسكي، مصدر سابق، ص 92.
- 6) تولستوي، ماهو الفن، دار الحصاد، 1991، ترجمة د. محمد عبد التجارى، ص 23.
- 7) المصدر السابق، ص 30.
- 8) المصدر السابق، ص 36.
- 9) المصدر السابق، ص 51.
- 10) المصدر السابق، ص 54.
- 11) المصدر السابق، ص 62.
- 12) المصدر السابق، ص 65.
- 13) د. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، القاهرة، دار الثقافة، ص 158.
- 14) تولستوي، مصدر سابق، ص 259.
- 15) غورغى بلخانوف، الفن والتصور المادى للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشى، بيروت، دار الطليعة، 1977، ص 9.
- 16) الجمال في تفسيره الماركسي، ترجمة يوسف حلاق، تأليف مجموعة من الباحثين السوفيت، دمشق، وزارة الثقافة، 1968، ص 222.
- 17) المصدر السابق، ص 165.
- 18) ميخائيل باختين، الملحمـة والرواـية، ترجمـة د. جـمال الشـحـيد، بيـرـوت، 1982، ص 12.

بــ الشعر

عبد القادر عبد اللي
سلام عيد

الشاعر التركي متين فندقجي
خوسيه آنخل بويسا

قصائد ◎
مختارات شعرية ◎



الشاعر التركي متين فندقجي

ت. عبد القادر عبد اللي

ولد الشاعر متين فندقجي في مدينة ماردين عام 1961. وبعد أن أنهى تعليمه الأول والمتوسط في ماردين، هاجر مع أسرته إلى أنقرة. درس الثانوية هناك، عمل موظفاً في البداية، ثم مترجمًا في شركة تجارية، ثم خرج إلى التقاعد. وهو يكتب الشعر ويترجم، ومقيم في إسطنبول.

بدأ كتابة الشعر في عام 1980. وبالتوازي مع هذا بدأ بترجمة الشعر العربي، لتقديمه للقارئ التركي. ونشر أشعاره وترجماته الشعرية في كثير من المجلات الأدبية الكبرى. أكثر الشعراء العرب الذين اهتم بهم: أدونيس، نزار قباني، نازك الملائكة.

لديه خمس مجموعات شعرية هي: «أخبار - 1992»، «قلبي تحت الماء - 1996»، «مسافة القرنفل - 2001»، «منسي - 2004»، «سترة من صحراء - 2006».

ترجم عدداً من المجموعات الشعرية من العربية إلى التركية، منها: «أدونيس» - أشعار مختارة (ثلاث مجموعات)، «محمود درويش» (ثلاث مجموعات شعرية)، «نزار قباني». كما ترجم أعمالاً لكل من غادة السمان، وحنان عواد، وعائشة بصري، وأعد كتاباً بعنوان: «مختارات من الشعر العربي»..



بدرية

ثدمى يا تين من حيث أكسر غصنك، ما علاقتك
بالطريق النازل إلى الانهار عندما أنزل بيننا.

بالأمس القريب وجدت أزهار الغطاء الداودية
جلست وسترتك زرقاء، ومنامتك زرقاء، وجدارك أزرق.

وجهك يصرخ نحو البعيد، فيرتعد أماء لو سمع
مع تقدم شغل الدانتيل بيديك يسقط إلى العتبة.

في يوم ينقص من عشق في «سيلوبي» على هذه الديوانة
وكيفما نظرت إلى هذه الصورة، تبدو أنت في يوم عطلة.

نذكر البعيد من طعم أماء في فميها
كلما اجتمعت أنا وأنت.

قبل تجاوز تمارا

بعيداً عن لحظات تبادلنا الحب
أكون كحجر مقدوف إلى ماء راكد،
بعيداً عنك في غرفة مليئة بالكتب
أغوص عميقاً.

في ضوء شمعة يحرق قلب الظلمة
أحكى عن حبي بلسانني
أكتبك بلسانني،
وقلبي
ينفطر وأنا أغوص عميقاً

فيك وعلى لسانك.

في الخراة التي تنظر إلى قبتها
أجول بأصابعك هناك
على شكل امرأة عارية لجرة ماء مكسورة الفم.
شعرك زهر شب الليل
منسدل على كتفيك
وفي أثناء نظر الشمس إليك،
أنغوص عميقاً.

يغدو النرجس هاوية سحيبة
والقرنفل عشق الغروب
الصوت التائه لسهول الميرمية والتبع
في البعد العاري
لحبتي فاكهة ناضجتين، وهكذا،
أنغوص عميقاً.

أنغوص عميقاً
وأنا أنفذ ببشرتك الساكنة
أنفس السماء، وتنزلق الأرض تحت قدمي
وينادي صداتها ، وأزرقك
والخليج الصغير يفتح حضنه للريح التي تلعب بي
اماء الحافر في الصخر يقف مثل مرآة لا غيم فيها
وأنا أنفذ ببشرتك الساكنة
أنفس أعشابك النامية
وأنجرف محضنا جهنم،
ومع قطرة اماء التي تسيل من خصرك الرطب
أنغوص عميقاً.

القادمة من بعدي

عندما ستخمض عيناي لن تكوني بجانبي
مثل شجرة شاخت بجوار درب فرعى
لن ينتبه إلى اماراتون، غير
الأفعى التي تغير قميصها في جسدي.

عندما ستخمض عيناي لن تكوني بجانبي
عندما ينتشر الظلم عبر النافذة البيضاء التي أنظر عبرها
والجدار الأبيض، والغطاء الأبيض، والقرنفلة البيضاء
لن يؤوي أماء معانه.

عندما ستخمض عيناي لن تكوني بجانبي
ولن تقف الشمس في الظلل التي قصرت
وعندما تتعرق الجرة في العتبة،
لن أتذكر برودة البيوت الحجرية.

لن أنتظرك عندما تخمض عيناي
ولن أصعد إلى الجبل الذي أحبه من دونك.
سيقف بعيداً عني البدوي الذي ينتظر الصحراء
وستنساني الانهار
عندما ستخرج تلك الليلة مضاجعة البحر.

التوت الأسود

ضاق وقته كثيراً.
معتقلٌ قديم كالقمر
في بيت سيمهجر
تساقط على عيون الطيور،
توت أسود، زجاجة مياه غازية مكسورة، مسمار صدئ

انغرز في القدم،
الذكريات التي تنادينا الان
تشقق جدارها كثيراً.
نجموم قصصتها من ورق لامع
سقط ضجيجها من جيده إلى اليوم.
ضاق وقته كثيراً،
العشق الذي نسينا رائحته
لتلك الأيام التي تعلقنا بها
املتصقة أسرارها على بشرتنا حتى لو لم نجدها.
في الوقت الذي ضاق الآن،
نمزق جسدنَا، ونصلح عيون الطيور،
بالأصابع التي تمزقها الحجارة
غسلت جثة أبي العارية اليوم فقط
وبقيت على غصنك «حكايات لا تنسى»...

حريق أخشاب بابل

«هذا الوضع ينتشر مثل قطرة الدم وينفطينا» غابرييل غارسيا ماركيز
أمامي ميناء الفرات امطرتحل،
وفي هذا الخليج الصغير الذي ذهب إليه البرابة
ألقي مرستي.

التف دجلة «بشهاته الأحمر»
وفي رقبته عقد من أحجار ميناء الزمان
بقيت من لعبة ذهب.
أفتح وجهي على حريق خشب ساحة الفردوس
أجساد كهرمان تتدفق من تحت الجسر
عودك مكسور، وصوته الحزين
يترك جسدي للليلة «ورقة».

أقطع خان مرجان، أور، أوروك
تغط قدمي بالدم
يمضي التاريخ في مهد بابل الصغير
الليل فراش من حبل غليظ.
يا ما بين السماء والأرض.
يا من أنت قفل ومفتاح في آن
يا حبيبة تعلن الحداد من آلاف السنين
الشمس تشرق على حرك، وتغيب منه
على حرك يكتمل قوس رسمه خروف وعنكبوت
على حرك ينتظر الزيتون وظل حملك الطويل شمسهما.

طوفان من جهة،
وسجدة من جهة
تفسخ لحم الزمان
وقميصك مبتل بالدم.

تيلمون، لاغيش، غيرصو
أشعر بموت آخر في حضني، وحلم قديم.
أشعر بموت آخر في حضني إلا حلمًا
أشعر بدم آخر في فراشي، ويتفسخ ماء
أشعر بمرأة أخرى على وجهها قناع ماء فضة
أشعر بك مرة أخرى، ويُقذف القمر إلى الليل
● ● ●

مرة أخرى،
لا تسأل عن هذه الأيام الدموية وليس من العشق.
لا تسأل عن هذه الحضارة امالة وليس من الظلم.
لا تسأل عن هذه الباحة المقصوفة، وليس من السرعة.
لا تسأل عن جذور التين والزقوم هذه، وليس من اماء.
لا تسأل عن هذه الجغرافية التي تزرع فيها الطلقات.
لا تسأل عن هذا الموت الذي يطوف من الشمال إلى الجنوب.
التاريخ المختبئ في شق عميق

الواصل بالنواح والصياح
وكل ما دونت ملاحظته للغد، لا تسأل عنه.
لا تسأل عن الأجساد «الذائبة في أكفان الحروف»
لا تسأل عن الجسد الذي لا تجده لتدفعه
من بغداد إلى بابل

لا تسأل عن «الأنبياء الذين ولدوا مع اموت»
وعن أماء الذي أغسل فيه يدي ورجلی،
وأطهر به.
من بغداد إلى بابل
عرفنا الرمل الذي سيخرج من حليب الأم وعين الطفل
عرفنا فراش الفلوجة ليلة نمنا

لا تسأل
من بغداد إلى بابل
عرفنا الرؤوس المحمولة على رؤوس الرماح
مما تبقى من الأزمنة الغابرة
والدم الممزوج بالنفط
ومن الحسين إلى غرفتنا
ومن قabil إلى مائتنا.
وعرفنا مرة أخرى
الإرث المنهوب
وأراضي الطواف
وبرودة التاريخ في المشرحة
من بابل حتى يومنا، فلا تسأل.
طفان من جهة،
وسجدة من جهة
تفسخ لحم الزمان
وقميصك مقتل بالدم.



إشارات منصوبة في أجساد الأطفال المقتولين
هذا لك،
وذاك لك.

أكسر أختاماً شمعية
ولا أستطيع الوصول إليك.
من بابل إلى يومنا

جرى حليب المرضعة الأحمر الذي ترضعه للزمن
لا أستطيع إيجاد المدرج الأسود في عينيها
لا أستطيع الوصول إليك.

وفي أعماق المدرج الأسود في عينيك
أهجئ الرمل ووجه العقرب.
خوفي يتبع رائحة التوابل

وبمدرج الخشب المحترق التف بالرمل والجراح
وفي مدرج امرأتي تذوب الأختام الشمعية، فلا تسأل!

ها هو ذا باب الباحة المنهوبة
وهذه هي بشرتك التي تفوح برائحة القهوة يا حبيبتي.

من بابل إلى يومنا
جئتكم بعادة بقيت عندي من قديم
ها هو ذا
جرح آلاف الآبار التي تؤلم قلبي هنا.
ها هو ذا

جسد بغداد المثقب
يأذن الله

من الشرق إلى الغرب
ومن الشمال إلى الجنوب.

أنا قادم من الفراش الذي تضاجع فيه الشمس الرمل.
ومن الطريق الذي فتحته الوحشية بالنار
يفوح برائحة القهوة والتوابل والميرمية.

من مدرج عشقي الضائع في حضني
قادم منك وإليك. ■

مختارات شعرية

الشاعر

خوسيه آنخل بويسا

(1910-1982)

ت. سلام عيد

ولد خوسيه آنخل بويسا في الثاني من أيلول 1910. في مدينة كروسيس في كوبا. بدأ يكتب الشعر وهو في السابعة من عمره. حين بلغ سن المراهقة ذهب إلى مدينة سينفوينوس ليتابع دراسته فيها. وقد فتن الناس ومزارع القصب والبيئة كلها روح الشاعر، فراح يجسد في أشعاره سحر المنظر المتألق المحاط به. وفي شبابه غادر سينفوينوس إلى هافانا ليعمل فيها، فوفر له روتين العمل الوقت ليشارك في المجموعات الأدبية الموجودة في تلك الفترة وبدأ حينها نشر كتبه. ومن أهم أعماله: فرار الساعات (1932)، صلوات وثنية (1933)، بابل (1936)، أغنية الختام (1936)، الواحة، بروميثيوس، هياسينتوس، شباب دون جوان، أناشيد للنصر، الموت اليومي (صدرت كلها في عام 1943)، قصائد على الزمال (1948)، الواحة الجديدة، الشاعر العاشق (1049)، وأعمال أخرى غيرها.

اضطر بويسا لمغادرة كوبا ليبدأ اغترابه في عدة بلدان: إسبانيا، جزر الكناري السلفادور، سانتو دومينغو، جمهورية الدومينيكان حيث توفي في عام 1982.



أنخاب

لديّ هنا وردان نضرتان، بللهمما الندى:
واحدة بيضاء والأخرى حمراء، مثل حبك وحبي.
عليّ أن أنتزع، ببطء، أوراق الوردتين:
الحمراء، نبيذاً أبيض، البيضاء، نبيذاً أحمر.

حين سأشرب، نقطة فنقطة، ستمسّ
التويجات العائمة شفتني مثل شفتني عاشق،
وفي لهيبها أو في ثلجمها امتناثلين في مصيرهما،
ستون مثل خيالات قُبِل في النبيد.

والآن، اختاري يا صديقتي، أيّاً ستكون كأسك،
تلك، التي كالفجر، أم تلك، التي كالمغيب.
لا تسأليني عن شيء، أعلم جيداً أن من الأفضل
أن أثمل من النبيد من أن أثمل حباً...

وهكذا، حين ستشريبين، مبتسمة لي
سأثمل منك، من غير أن تعلمي...

أغنية للمرأة البعيدة

فيك أتذكّر امرأة بعيدة،
بعيدة عن حبّي وعن حياتي.
مختلفة ومشابهة في أن معاً،
كاملاً مغيب والصبح.

فيك تستيقظ تلك امرأة النائمة

بكثير من التشابهات اطبلهمة،
حتى إنني كثيراً ما أسألك عن أشياء،
وحدها هي تستطيع إجابتي عنها.

وأقول لك إنها جميلة، لأنها جميلة،
لكنني لا أعلم، حين أقول ذلك،
إن كنت أفكّر فيها لأنني معلّك،
أم أنني معلّك لأنني أفكّر فيها.

لكن إن شاءت المصادفة غداً
أن تجتمعني بها فجأة،
فلن أتبع امرأة الغائبة
لأن لدى امرأة القريبة.

ومن غير أن أحبّك أكثر، وأيضاً
من غير أن تترك يدي يدكِ
سأقول لك حين ساراها،
«هذه امرأة تشبهك قليلاً»

هكذا أراك من بعيد

هكذا، أراك من بعيد، بلا رجعة.
تمضين مع رجل آخر، وأمضي مع امرأة أخرى.
وكما امياه امتدّقة من نبع
ليس لتلك الأيام الجميلة أن تعود.

وهكذا، أراك من بعيد وأمرّ مبتسمأ،

كم من لم يعد يشعر بما كان يشعر به بالأمس،
 وأنجح في الإبقاء على وجهي لا مبالياً،
 وفي أن تبدو حركة النفور لذة.

هكذا، أراك من بعيد، ولا أقول لك شيئاً
 لا بابتسامة ولا بنظرة،
 فلا تستبهين أبداً بأنني أحبك هكذا.

لأنه ولو لم يكن لأحد أن يعرف ما لا أقوله لأحد،
 فالليل كلّه قصير على الحلم بك،
 والنهر كلّه قليل على التفكير فيك.

ها قد نسيها الجميع

ها قد نسيها الجميع. الآن وقد رحلت،
 لكن، على ورود القبر حدث العهد،
 كانت الذكرى تزهر أبعد من النسيان...
 وكنتُ امتجهم، الغائب.

ما هم الليل إن انطفأت نجمة،
 ما دام البحر يواصل غناه حين يفقد موجة.
 جفت أملاقي التي بكتمها.
 وهذا قد بقيت وحيدة.

ها هي تواصل، وحيدة، رحلتها نحو الربع،
 عبر الليالي العميق، تحت السماء القاسية.
 الآن لا أحد يلومني لأنني لم أذرف تلك الدموع،

لأنني كنت امتجهم، الغائب...

الآن لا أحد ينazuها صمتها وظلها،
وخصوصاً ظلها، تحت ضوء النهار.
ها قد نسيها الجميع، يا ربى لا أحد يسمّيها.
وأنا ما أزال أذكرها...

الحلم

الحلم هو أن نرى الحياة بطريقة مغايرة،
هو أن ننسى قليلاً ما هي عليه فعلاً،
الحلم هو لا شيء تقريراً وأكثر من كل شيء،
أكثر من كل شيء حين يراودنا... ولا شيء تقريراً بعد ذلك.

لذا لا أعلم إن كان حلمي لا يعود أن يكون حلماً،
لا أعلم ما إذا كانت يدي ستلمسه يوماً
لا أعلم، ولا يعنيني أن يكون كبيراً أو صغيراً
لكنّ حلمي حلم لأنني أحسّ به عبيتاً.

الحب الأخير

كنتُ أمشي بين الظلال، حين مثل بريقٍ
وصلتِ فجأة مع الحبِّ الأخير.
وكفاني عبيرُ فصول ربيعٍ قديمة
كي أتعرفُ إليكَ، كي أعرف من كنتِ.

وكنتِ امرأة الخامضة المجهولة،
التي أحزنت بالحلم أفضل ما في حياتي.

امرأة امساءات الرمادية وأمسيات ضوء القمر،
التي بحثت عنها بين كثيرات، ولم أعثر عليها في واحدة.

والاليوم، ربما كجائزة، وربما كعقاب،
أفضل ما في حياتي سيكون بأن أموت معلٌ.
فكّرت هذه الليلة، وأنا أشعر أنك لي كثيراً،
في أنك كما أتيتِ، يمكنك أن ترحلني ذات يوم.

فكّرت في ذلك وهذا كل شيء، لكن إن حدث...
فسوف أدعوك ترحلين من غير وداع حتى.
وحين سترحلين... أنا الذي لا أشتكي أبداً،
سوف ألبس ثوب الحداد وأتعلم كيف أهرم.

لكن إن متّ من غير أن أنساك
ووصلتُ بعد اموتك إلى مكان ما
فسوف أسأل عما إذا كان ثمة مكان لي معلٌ،
وسف يجيب الإله حتماً بنعم ■



جـ. الـقصـة

- | | | | |
|--------------------|---|-----------------------|---|
| ت. حسام الدين خضور | مشاهدة المطر في غاليسيا | غابرييل غارسيا ماركيز | ◎ |
| ت. يوسف حطيني | كيت تشوبين | حسرة | ◎ |
| ت. شاغيك منجيكيان | الرجل الذي يريد أن يسيطر على السماء الزرقاء | هاكوب كابرئيليان | ◎ |



مشاهدات في غاليسيا

غابرييل غارسيا ماركيز

ت. حسام الدين خضور

لا بد أن يكون صديقي القديم الرسام والشاعر والروائي هيكتور رو خاس هيرازو - الذي لم أره منذ وقت طويلاً - قد شعر برعشة الشفقة عندما رأني في مدريد في زحمة المصورين والصحفيين؛ لأنه جاء إلى وهمس: «تذكر أن عليك أن ترأف بحالك من وقت إلى آخر». وفي الواقع، مضت شهور - وربما سنوات - منذ أن أعطيت نفسي هدية تستحقها بجدارة. وهكذا قررت أن أمنح نفسي ما كان، في الحقيقة، واحداً من أحلامي: زيارة إلى غاليسيا.

لا أحد يستمتع بالأكل يستطيع أن يفكر بـ غاليسيا دون التفكير أولاً بملذات مطبخها. «الحنين يبدأ بالطعام»، قال تشي غيفارا، مشتاقاً ربما إلى المشاوي الكثيرة في وطنه الأم الأرجنتين، بينما كان برفقة رجال وحيدين في الليل يتحدثون عن الحرب، في سيراً مايسترا. وبالنسبة إلى، أيضاً، بدأ شوقي لـ غاليسيا بالطعام حتى قبل أن أذهب إلى هناك. الواقع أن جدتي، في البيت الكبير في أراكاتاكا، حيث عرفت أشباحي الأولى، لعبت دور الخباز المبهج، واستمرت به حتى عندما غدت عمياء تقريراً، وإلى أن فاض النهر، ودمى الفرن الذي لم يرغب أحد في البيت بإعادة بنائه. لكن شعور جدتي الشديد بعملها كان قوياً إلى حد أنها عندما لم تعد تستطيع أن تصنع الخبز أخذت تصنع اللحوم المدخنة. لحوم مدخنة شهية، مع أنها نحن الصغار لم نحبها - لا يحب الصغار أشياء الكبار غير المألوفة على الإطلاق - وعلى الرغم من ذلك فإن نكهة ذلك الطعام الأول ظل مطبوعاً في ذاكرة بلعمي إلى الأبد. لم أجده ذلك الطعم ثانية أبداً في أي من اللحوم المدخنة الكثيرة المختلفة؛ التي

تناولتها فيما بعد في أي من أيامي الطيبة والعصبية إلى أن تذوقت بالمصادفة... بعد أربعين سنة، في برشلونة – شريحة نقية من لحم كتف الخنزير. وكل متعة الطفولة وشكوتها وعزلها الطفولة عادت إلى فجأة مع نكهة تلك اللحوم المدخنة غير المناسبة؛ التي صنعتها جدتي.

ومن تلك التجربة نما اهتمامي في اقتداء أثر نسب تلك النكهة، و، في البحث عنها، وجدت نسيبي بين خضار أيار المهاجر وبحر الريف الغاليسى الخصيب وأمطاره ورياحه الدائمة. وعندئذٍ فحسب عرفت من أين حصلت جدتي على سرعة التصديق الذي سمح لها أن تعيش في عالم أسطوري. كان كل شيء فيه ممكناً، وحيث كانت الإيضاحات المنطقية معروفة تماماً في الواقع، أدركت من أين جاء ولعها في تحضير الطعام، والزوار المفترضين، وعادة غنائها طوال اليوم. «يجب أن تحضر طبق اللحم والسمك لأنك لا تعلم أبداً ماذا يريد الناس عندما يأتون إلى الغداء» كانت تقول، عندما كانت تسمع القطار يصفر. لقد ماتت بعد أن تقدم بها العمر كثيراً وفقدت بصرها، وحسها بالواقع مشوش بالكامل إلى حد أنها كانت تتحدث عن أقدم ذكرياتها كما لو كانت تحدث في تلك اللحظة، وتتحدث مع الموتى الذين عرفتهم أحياء في شبابها البعيد. كنت أخبر أحد الأصدقاء الغاليسين بذلك في الأسبوع الأخير في سانتياغو دي كومبوستيلا وقال: «إذاً يجب أن تكون جدتك غاليسية، لا ريب في ذلك، لأنها كانت محبولة». وفي الواقع كل الغاليسين الذين أعرفهم، وهؤلاء الذين قابلتهم دون أن يتسرني لي وقت كي أعرفهم، يبدو أنهم من مواليد برج الحوت.

لا أعرف من أين يأتي العار من كونك سائحاً. لقد سمعت الكثير من الأصدقاء وهم في زخم سياحي تام يقولون إنهم لا يريدون أن يختلطوا بالسياح، غير مدركين أنهم على الرغم من عدم اختلاطهم بهم، سياح مثل الآخرين تماماً. عندما أزور مكاناً ولا يتاح لي الوقت لأعرفه إلا سطحياً، أفترض أني سائح دون خجل. أحب أن أشارك في تلك الرحلات السريعة التي يوضح فيها المرشدون كل شيء تراه خارج النافذة - «على يمينكم ويساركم سيداتي وسادتي...» - وأحد الأسباب هو أني أعرف

مرة وإلى الأبد كل شيء، لا أزعج نفسي كي أراه عندما أخرج فيما بعد لأنكشف المكان بطريقتي الخاصة.

وفي كل حال، لا تدع سانتياغو دي كومبوستيلا وقتاً لمثل هذه التفاصيل: فالمدينة تفرض نفسها مباشرة، بال تمام والكمال، كما لو أن المرء مولود فيها. فقد اعتقدت وثبتت على الاعتقاد، حقاً، أن ما من ساحة في العالم أجمل من ساحة مدينة سينا. والساحة الوحيدة التي جعلتني أرتاتب في اعتبارها الساحة الأجمل هي ساحة سانتياغو دي كومبوستيلا. فائزاتها ومظهرها الفتى يمنعك من التفكير بعمرها المهيّب؛ بدلاً من ذلك، تبدو كما لو أنها قد شيدتها يوم أمس وحسب جماعة ما فقدت حسها بالزمن. قد لا يأتي هذا الانطباع من الساحة ذاتها لكن من كونها - مثل كل زاوية في المدينة - منغمسة حتى روحها في الحياة اليومية. إنها مدينة مفعمة بالحياة، يحثها حشد من الطلاب السعداء المسترسلين في مرحهم الذين لا يمنحونها فرصة كي تتقدم في العمر. وعلى الجدران التي ظلت سليمة، تمد حياة الشجيرات طريقها عبر الشقوق في صراع عنيد لتعيش إلى ما بعد النسيان، وعند كل خطوة، كما لو كانت الشيء الأكثر طبيعية في العالم، تواجه المرء معجزة الحجارة في بريقيها الكامل.

أمطرت السماء ثلاثة أيام، ليس على نحو عاصف، بل مع فترات غير مألوفة من الشمس المشرقة. ورغم ذلك، لم يجد أن أصدقائي الغاليسيين قد رأوا تلك الفترات، واعتذروا عن المطر طوال الوقت. وربما كانوا غير واعين أن غاليسيا دون مطر ستغدو شيئاً مخيباً للأمال، لأن بلدتهم بلد أسطوري - أكثر مما يدرك الغاليسيون أنفسهم - وفي البلاد الأسطورية لا تشرق الشمس أبداً. قالوا لنا: «لو قدمت في الأسبوع الأخير لاستمتعت بمناخ ممتع» والخجل باد على وجوههم. «إنه مناخ غير عادي في مثل هذا الوقت من السنة»، أصرروا ناسين فال - إنكلان وروزاليا دي كاسترو وكل شاعر غالسي عاش أبداً، الذين تمطر السماء في كتبهم من بداية الخلقة، وخلالها تهب الرياح التي لا تهدأ أبداً، وربما الشيء نفسه الذي يبتدر البذور المجنونة هو الذي يجعل كثيراً من الغاليسيين مختلفين على نحو مبهج.

أمطرت في المدينة، وأمطرت في الحقول المفعمة بالحياة، وأمطرت في جنة البحيرة في أروزا ومصبات نهر فيغو؛ وفوق الجسر، وأمطرت في بلازا دي كامبادوس غير الهيبة وغير الحقيقة تقريباً، وأمطرت حتى على جزيرة لا توخا، حيث يوجد فندق من عالم وزمن آخر، يبدو أنه ينتظر حتى يتوقف المطر، وتهدا الرياح وتشرق الشمس لكي يبدأ الحياة. لقد مشينا تحت هذا المطر كما لو كنا في حالة من نعمة إلهية ونحن نأكل المحار بوفرة، المحار الوحيد الحي الباقي في هذا العالم المُدمر؛ ونأكل السمك الذي، في الصحن، كان لا يزال يبدو كالسمك؛ والسلطة التي تستمر بالنمو على الطاولة. وعرفنا أن كل هنا بفضل المطر الذي لم يكف عن الهطول أبداً.

والآن بعد سنوات كثيرة منذ أن سمعت الكاتب الفارو كنغوир و هو يتحدث عن الطعام الغاليسى في أحد مطاعم برشلونة، وكان وصفه باهراً جداً إلى حد أنني أخذته على محمل هذيان غاليسى. فبقدر ما أستطيع أن أتذكر سمعت مهاجرين غاليسين يتحدثون عن غاليسيا، فكرت دائماً بذكرياتهم ملوونة بأوهام حنينهم إلى الوطن. واليوم أتذكر ساعاتي الاثنين، والسبعين في غاليسيا، وأتساءل فيما إذا كانت كلها حقيقة، أو إذا ما بدأت أنا نفسي بالسقوط ضحية الهذيان مثل جدتي. فبين غاليسين - كما نعرف جميعاً - لا يمكنك أن تؤكّد أمراً أبداً. ■

حمره

كتاب تشوبين

ت. د. يوسف حطيني

امتازت الآنسة أورلي بشخصية قوية وخدفين متوردين، وشعر كان يتدرج من البنية إلى الرمادي، وعينين فيهما تصميم كبير ، كانت تعتمر قبعة عادة ما يعتمرها المزارعون، ومعطفاً قدماً أزرق عسكرياً، عندما يبرد الجو، وتنتعل حذاء ذا ساق طويلة في بعض الأحيان.

الآنسة أورلي لم تفكّر بالزواج أبداً، ولم تعرف الحب مطلقاً. طلبت يدها للزواج في العشرين من عمرها، وهو طلب سرعان ما رفضته؛ وفي عمر الخامسة والعشرين لم تكن قد عاشت الحسرة بعد. وهكذا، فقد كانت وحيدة تماماً في العالم، باستثناء كلّها «بونتو» والزنجوں الذين يعيشون في مزرعتها، ويجنون محاصيلها من الأرز والبرسيم، وطيورها، وقليل من الأبقار، وزوج من البغال، وبندقية (كانت قد أطلقت منها النار على صقر الدجاج)، بالإضافة إلى تديّنها.

في صباح أحد الأيام، وقفت الآنسة أورلي تتأمل، وهي تضع ذراعها على خاصرتها، مجموعة صغيرة من الأطفال الذين، بغض النظر عن التوایا والمقاصد، ربما سقطوا عليها من السماء، لذا كان حضورهم على هذا النحو غير متوقع ومذهلاً، وغير مرحب به، كانوا أطفال جارتها الأقرب، أو ديل، التي لم تكن جارة قريبة على أية حال.

ثمة امرأة شابة ظهرت قبل خمس دقائق، ترافق هؤلاء الأطفال الأربع، كانت تحمل (أوديل) الصغيرة، وتجرّ (تاي نوم) بيدها التي لا تطيعها، بينما مارسيلين ومارسيليت تتبعانها بخطا متغيرة. وجهها كان محمراً وكالحاج بسبب الدموع والاحتياج، لقد تم استدعاؤها إلى الأبرشية المجاورة بداعي مرض خطير أصاب أمها، كان زوجها بعيداً في تكساس، التي بدت لها أنها على بعد ملايين الأميال، بينما كان فالسين ينتظر بعربة الكارو ليقودها إلى المحطة.

«إنه ليس وقت الأسئلة، آنسة أورلي، سترعين هؤلاء الأطفال لأجلني ريشما أعود. يشهد الله أنني لم أرد إزعاجك معي لو كنت أستطيع فعل شيء آخر.. دعيمهم يحبونك، ولا تخلي عليهم، آنسة أورلي، كوني أمّا لهم، أنا هنا... أنا نصف مجونة بسبب هؤلاء الأطفال، ولن يكون ليس في البيت» ومن المحتمل ألا أجد أمري على قيد الحياة أيضاً». العذاب هو الذي، ربما، قاد أوديل لكي تحسّم ترددها وتشنجها وتغادر عائلتها التعرّض.

لقد تركتهم متجمعين في الطريق الخالي من الظل في رواق البيت الطويل الخفيف.. كانت أشعة الشمس البيضاء تضرب الألواح الخشبية القديمة، وبعض الدجاجات تنبش في العشب، بينما راحت إحداها تتسلق بجرأة؛ كانت تخطو بثاقل وكآبة، وبلا هدف. وكانت هناك رائحة لطيفة تنبع من القرنفل في الهواء، وأصوات ضحكات الزنوج تأتي عبر حقول القطن المزهرة.

وقفت آنسة أورلي تتأمل الأطفال. ونظرت نظرة متحفصة نحو مارسيلين التي كانت قد تركت تترنح تحت وطأة ثقل أوديل، لقد لاحظت ارتباكاً مشابهاً عند مارسيليت، التي مزجت دموعها الصامتة بحزن «تاي نوم» الصاخب وتمرد.

في هذه اللحظات القليلة المفعمة بالتأمل، عزمت على تحديد طريقة التعامل التي يميلها إليها الواجب، وقد بدأت ياطعمهم. لو كانت مسؤوليات آنسة أورلي تبدأ وتنتهي عند هذا الحد... لكن من الممكن أن يرفضوا بسهولة، على الرغم من أن بيتهما كان معداً تماماً لاستيعاب حالة طارئة من هذا النوع.

ولكن الأطفال الصغار ليسوا خنازير صغيرة، إن لهم متطلبات، وهم يحتاجون للرعاية، على نحو قد لا يكون متوقعاً من قبل آنسة أورلي، التي كانت مؤهلة لإسعاف المرضى.

لم تكن في الحقيقة بارعة في تدبير شؤون أطفال أوديل في الأيام القليلة الأولى، كيف تستطيع أن تعرف سبب بكاء مارسيل الدائم، عندما تتكلم بصوت مرتفع، مسيطرة على نغمة صوتها.. كانت هذه ميزة مارسيليت.

لقد أدركت ولع تاي نوم للأزهار بعد أن قطف كل أزهار الغاردينيا والقرنفل التي اختارها بعناية، لغرض واضح هو دراسته حول العقار النباتي.

ذلك ليس كافياً لإخبار آنسة... نبهتها مارسيلين: عليك أن تربطيه على الكرسي، هذا ما كانت أمي تفعله طوال الوقت، عندما لا يكون مطيناً، كانت تثبته بالكرسي، الكرسي الذي ثبتت فيه آنسة أورلي «تاي نوم» كان رحباً ومريحاً، وقد انتهت الفرصة ليأخذ سنة من النوم فيه حين أصبحت فترة ما بعد الظهرية أكثر دفئاً.

وفي الليل، عندما أمرتهم بالذهاب إلى أسرّتهم، وكانت قد هشت الدجاجات إلى خمها، وقفوا أمامها مندهشين.. ماذا عن المنامة البيضاء الصغيرة التي أخذت من بقحة الملابس التي تم جلبها، بينما راحت تهز يدها بعنف، بصوت يشبه خوار ثور؟ ماذا عن حوض الاستحمام الذي أحضر ووضع في وسط الأرضية، حيث أقدامهم المتعبة المغبرة المسمرة بسبب الشمس ستغسل لتغدو حلوة ونظيفة.

لقد جعلت مارسيلين ومارسيليت تصبحان بمرح، فكرة الآنسة أورلي التي اعتتقدت لدقائق أن «تاي نوم» يمكن أن يستغرق في النوم دون إخباره بقصة «كروك - ميتاين» أو «لوب جرو» أو كليهما، وأن «أوديل» يمكن أن تستغرق في النوم أيضاً، دون أن تهز وأن يغتنى لها. «أقول لك، أيها العم روبي». الآنسة أورلي بلغت طبّاخها بشقة. «أنا أفضل أن أدير اثنتي عشرة مزرعة من المزارع على أن أهتم بهؤلاء الأطفال... إن ذلك يشبه حفر الأرض.. لطفاً!! لا تحذثني عن الأطفال». أليس التصدي لمثل هذا الأمر يتطلب أن تعرفي كل شيء حولهم، آنسة أورلي؟ بصراحة لقد أدركت ذلك بوضوح أمس، عندما رأيت الطفل الصغير يلعب بسلسلة مفاتيحك، أنت لا تعرفين أن ذلك سيجعل الأطفال يصرّون بعناد أن يلعبوا بالمفاتيح دائماً، ويفتح شهيتم ليلعبوا بالنظارة، هناك أشياء يجب أن تعرفيها حول نمو الأطفال وتدبير شؤونهم.

لم تكن الآنسة أورلي بالتأكيد تدعى أو تطمح إلى مثل هذه المعرفة الدقيقة، والبعيدة المدى، التي يمتلكها العم روبي الذي أخفى أكثر مما أعلن في يومها هذا.. كانت مبهجة بما يكفي لتعلم النزد من خدع الأمهات لتسعفها وقت الحاجة.

أصابع تاي نوم الدبقة أجبرنها على أن تُخرج متزرها الأبيض الذي لم ترتديه سنوات خلت، وقد وطّنت نفسها لقبه اللزجة.. التي هي أسلوب التعبير عن المشاعر الرقيقة، والسببية الفياضة. لقد أنزلت سلة الخياطة التي نادراً ما تستخدم، من أعلى الرف في الخزانة، ووضعتها في متناول اليد، في صدمة في مكان حرير لا يوصل إليه، لحين الحاجة.

أخذ منها الأمر بعض الأيام لتعتاد على الضحك والبكاء، والمشادات التي تردد صداها في أرجاء المنزل وحوله طوال يوم طويل. ولم تكن هذه الليلة الأولى أو الثانية التي تستطيع فيها أن تنام بارتياح مع حرارة أوديل القليلة، وجسده الممتلى الذي يضغط عليه، وبعض أنفاسه الحارة التي تلذع خدمها بهواء يشبه تهوية جناح الطائر.

ولكن بعد انتهاء أسبوعين كانت الآنسة أورلي قد تأهلت تماماً للتعامل مع الوضع الجديد، ولم تعد تشكو.

وعند انتهاء أسبوعين أيضاً، إذ كانت الآنسة أورلي في إحدى الأمسيات تقدم نحو المعلم حيث تأكل الماشية، رأت عربة فالزرين الكارو الزرقاء تلفّ عند منعطف الطريق. جلست أوديل بجانب السائق الهجين متيقظة متأهبة. وعندما صارت العربية أقرب ظهر وجه المرأة الشابة الباسم، وهي تشير، سعيدة، نحو بيتها.

ولكن هذا المجيء غير المعلن عنه وغير المتوقع، جعل الآنسة أورلي مرتعدة، وهذا ما جعلها مهتاجة تقريباً، لقد تجمّع الأطفال. أين تاي نوم؟ هو منعزل هنالك يضع حافة السكين على المجلخة. وأين مارسيلين، ومارسيلييت؟ إنهمما تقطعان وتكتيّفان أسمال اللعبة في زاوية الرواق. أما بالنسبة لأوديل، فهي آمنة بما فيه الكفاية على ذراعي الآنسة أورلي، وقد صاحت مسرورة للمشهد المأثور للعربة الزرقاء التي أحضرت أمها إليها. لقد كانت الإثارة مسيطرة. وقد ذهبوا. أي هدوء سيحلّ بعد أن ذهبوا؟ الآنسة أورلي وقفت على الشرفة، تنظر وتسمع، لم تكن تستطيع أن ترى العربية لمسافة أطول، إن الغروب الأحمر، والشفق الرمادي المزرق، تجتمع، ونشرا الأرجوان الضبابي عبر الحقول والطريق التي اختفت عن مدى رؤيتها. لم تعد تستطيع سماع صفير العجلات وصريرها، إلا أنها ما تزال تسمع بضعف شديد، أصوات الأطفال الصاخبة السعيدة. ها قد عادت إلى المنزل، فثمة كثير من العمل ينتظروها، إذ ترك الأطفال وراءهم فوضى حزينة، ولكنها لم تجلس على الفور لإنجاز مهمة إعادة ترتيبه.

الآنسة أورلي جلست بنفسها بجانب الطاولة، وألقت نظرة عبر الغرفة، حيث كانت ظلال المساء تزحف وتتلهم حول شخصيتها المنعزلة. لقد تركت رأسها يسقط على ذراعها المحنية، وبدأت بالبكاء، أوه، ولكنها لم تبك بهدوء، كما تفعل النساء عادة، بل راحت تتشنج كرجل، حيث بدت وكأنها تذرف دموع روحها، حتى إنها لم تلاحظ كلبهما (بونتو) الذي راح يلعق يدها.

كيت تشوبين (1904 - 1850)

كاتبة أمريكية، كتبت القصص القصيرة والروايات، وتعتبر رائدة الكتابة النسائية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في أمريكا. نشرت مجموعة قصصيتين هما «شعب البايو» Bayoufolk عام 1884 و«ليلة في أكادي» Night in Acadie عام 1897، كما نشرت روايتين هما «المذنب» At fault عام 1890 و«البيقة» The Awakening عام 1899، ويتفق النقاد المعاصرون على أن تشوبين برعـت في تصوير أدق المشاعر الإنسانية في جميع الموضوعات التي تناولتها. ■

الرجل الذي يريد أن يسيطر على السماء الزرقاء

هاكوب كابرييليان

ت. شاغيك منجيكيان

- مرحبا.

- لماذا يمشي الناس هكذا ... يتجمبون الحفر؟ هل يخافون من الواقع؟ أنا أمشي بشكل طبيعي على الرصيف الأعوج، لكي لا أنظر إلى المكان الذي أدعسه. الرصيف لا يخونني أنا أعرفه جيداً، وهو يعرفني. أحدهم يلقي بالتحية، يقول «مرحباً». من كان ذاك؟ من كان فليكن، غير مهم.

- يقولون «مرحباً» «كيف حالك»، دون أن يتوقفوا، بل يتبعون سيرهم. ما دخلهم بحالـي... هل يـالـون بيـ كـثـيرـاً؟ مـخـادـعونـ. إنـ أـرـدـتـ التـوقـفـ وـالـحـدـيـثـ معـهـمـ، يـخـلـقـونـ آـلـافـ الـأـعـذـارـ لـإـنـهـاءـ الـحـدـيـثـ وـالـهـرـبـ مـنـيـ، مـاـذـا... هـلـ سـاـكـلـكـمـ؟ مـمـ تـخـافـونـ؟ مـنـ عـيـنـيـ الـحـمـراـوـيـنـ؟ أـتـظـنـونـ أـنـيـ أـشـرـبـ وـأـسـكـرـ؟ مـنـ يـدـرـيـ، بـمـاـذـاـ تـفـكـرـونـ أـيـضاـ، لـمـ يـخـطـرـ يـالـ بـأـنـ أـحـدـكـمـ أـنـ سـبـبـ الـحـمـرـةـ فـيـ عـيـنـيـ هوـ عـدـمـ النـوـمـ حـتـىـ الصـبـاحـ وـأـنـاـ أـحـلـمـ، يـبـنـيـماـ يـحـلـمـ الـآـخـرـونـ بـعـيـوـنـ مـغـمـضـةـ أـحـلـامـاـ عـدـدـاـ وـعـدـيـدـاـ... لـمـاـذـاـ لـاـ تـغـمـضـ عـيـنـيـ بـسـرـعـةـ؟ مـنـ يـمـلـكـ الـوقـتـ لـلـتـفـكـيرـ فـيـ هـذـاـ الـأـمـرـ؟ فـالـكـلـ يـسـرـعـونـ، يـسـرـعـونـ وـيـسـرـعـونـ. إـنـهـ لـأـمـرـ مـضـحـكـ حـقاـ. فـأـمـلـ... وـانـظـرـ كـيـفـ يـرـكـضـونـ... إـلـىـ أـيـنـ يـذـهـبـونـ... فـالـمـكـانـ الـذـيـ يـذـهـبـونـ إـلـيـهـ فـيـ النـهـاـيـهـ، هـوـ الـمـكـانـ نـفـسـهـ، لـاـ... لـمـاـذـاـ تـرـكـضـونـ بـسـرـعـةـ؟! تـرـيـدونـ أـنـ تـصـلـوـاـ بـسـرـعـةـ إـلـىـ ذـلـكـ الـمـكـانـ؟! باختصارـ، هـنـاكـ أـلـفـ طـرـيـقـةـ لـلـوـصـولـ، أـلـيـسـ كـذـلـكـ... أـنـاـ لـسـتـ مـسـكـينـاـ أـنـتـمـ الـمـساـكـينـ...

«مسكين»... لا شيء، سمعت كلام الذي يجاورك عني. هل أنا مسكين إلى ذلك الحد؟ لماذا؟ لأن عيني جامدة لساعات؟! بماذا أفكـرـ؟! أـيـنـ أـنـاـ؟! جـمـيـعـ أـعـضـاءـ الجسم لا تستطيع القيام بعمل مفيد من دون المخ والعمل الأكثر أهمية، هو التفكير.

أنا أفكـر: لماذا أنا «مسكـين»؟! «مسكـين» أم «مجنـون»؟!

- عـلبة «حـمراء»؟ شـكرـاً.

- لـولا وجود الدخـان في حـيـاتـي لـكان رـأسـي قد انـفـجـرـ. لا، لا، إذـ مع وجود الرـأسـ، القـلـب لا يـنـفـجـرـ.

- مـرحـباً، إـلـى أـين تـذهب هـكـذا؟

- أنا أـتـمـشـ.

- اـجـلس لـنـرـتـشـف سـوـيـة كـوـبـا من القـهـوةـ. تـشـرـب قـهـوةـ، أـلـيـس كـذـلـكـ؟

- نـعـمـ.

- هل وـجـدـت عـمـلاً؟

- عـمـلـ، كـم السـاعـةـ؟

- الحـادـيـة عـشـرـةـ.

- فـليـكـنـ، لـنـ آخـذـ الدـوـاءـ، لـعـنـةـ عـلـى الدـوـاءـ وـعـلـى الطـبـيبـ الـذـي يـقـولـ إنـ درـوـجـ دـمـاغـيـ منـكـبةـ إـلـى الـخـارـجـ وـيـجـبـ أـنـ أـرـتـبـهـاـ. لـمـاـذـاـ، أـلـيـسـ مـنـ الـأـفـضـلـ أـنـ تـبـقـىـ هـكـذاـ؟ أـنـاـ لـاـ أحـجـبـ الـأـشـيـاءـ الـمـرـتـبـةـ. ماـ دـامـ الـاضـطـرـابـ سـارـيـاـ فـلـيـقـ كـلـ شـيـءـ مـضـطـرـبـاـ.

فيـ الدـاخـلـ وـجـهـتـ شـتـيمـةـ صـادـقةـ إـلـى شـرـطـيـ. فـأـلـقـواـ القـبـضـ عـلـىـ وـأـخـذـونـيـ إـلـىـ مرـكـزـ الشـرـطـةـ. وـأـرـادـ أـصـدـقـائـيـ أـنـ يـخـرـجـونـيـ مـنـ السـجـنـ وـعـمـلـواـ جـهـدـهـمـ طـوـلـ النـهـارـ وـلـمـ يـفـلـحـواـ. فـصـرـخـتـ فـيـهـمـ مـنـ الدـاخـلـ أـنـ اـذـهـبـواـ. كـانـ قـائـدـ المـرـكـزـ رـجـلـاـ فـهـيـماـ. عـنـدـمـاـ شـرـحـتـ لـهـ كـلـ شـيـءـ فـهـمـ لـدـرـجـةـ أـنـ قـالـ لـيـ «لـاـ تـكـرـرـهـاـ ثـانـيـةـ»ـ وـسـمـحـ لـيـ بـالـرـحـيلـ. لـمـاـذـاـ... مـاـذـاـ فـعـلـتـ؟ هلـ يـجـوزـ أـنـ يـبـعـيـنـيـ بـطاـقـةـ لـلـذـهـابـ إـلـىـ الـمـسـرـحـ عـنـوـةـ. لـاـ يـسـمـحـ بـالـدـخـولـ لـمـنـ لـاـ يـشـتـرـيـ بـطاـقـةـ... إـنـيـ أـبـصـقـ عـلـيـهـمـ جـمـيعـاـ... أـوـلـئـكـ الـذـينـ هـمـ فـيـ الدـاخـلـ وـالـخـارـجـ وـعـنـدـئـذـ سـأـشـتـمـ مـنـ كـلـ بـدـ، لـاـ يـهـمـنـيـ مـنـ الـمـشـتـومـ، الـشـرـطـيـ أـمـ الـوـاقـفـ بـالـبـابـ «هـنـاكـ»ـ وـيـحـقـ لـيـ الصـراـخـ... «بـعـدـمـاـ أـنـهـيـ درـاسـتـيـ الجـامـعـيـةـ، أـصـنـعـ قـبـلـةـ وـأـقـيـمـهـ عـلـيـكـمـ». حـتـمـاـ سـيـلـقـيـ الـشـرـطـيـ القـبـضـ عـلـيـ، لـأـنـهـ لـاـ يـسـمـحـ بـحـصـولـ شـيـءـ كـهـذاـ. حـسـنـ أـنـهـ لـمـ يـسـمـحـوـ لـيـ بـالـدـخـولـ.

مـرـةـ أـخـرىـ كـنـتـ سـأـذـهـبـ إـلـىـ ذـلـكـ الـقـدـرـ، وـمـرـةـ أـخـرىـ كـنـتـ سـأـشـتـمـ رـائـحةـ فـمـهـ الـكـرـيـهـةـ. وـكـانـ سـيـعـثـرـ عـلـيـ وـيـعـيـدـنـيـ إـلـىـ السـجـنـ وـكـنـتـ سـأـرـكـضـ إـلـىـ الـخـارـجـ.

«طبيعي العزيز لست أنا غير الطبيعي، بل غير الطبيعيين هم أولئك الذين ينظرون إلى عابسين». الطبيب كان يفهمني ومع ذلك فإنه كان يصر على أن آخذ الأدوية بانتظام. قلت: «عندما آخذ الدواء أصبح طبيعياً بنظر الآخرين ولكنني أكون غير طبيعي بنظري أنا... وعندما لا آخذ الدواءأشعر بنفسي طبيعياً. من المهم إذن، أنا، أم الآخرون؟». أصرروا على أن أغنى في الحفلة المدرسية. قلت لا أغني. فأصرروا. قلت أنا لا أغني بالعصا، أنا أغنى عندما يكون مزاجي رائقاً. وكانت ماريا أيضاً تتوقع مني أن أغنى على المسرح. أنا لا أغنى لأجل أحد، ليس الأمر بيدي، لا أستطيع.

آه أصبحت ماريا أيضاً مثل الجميع. كانت الوحيدة التي اعتقدت أنها ستفهمني. لكنها لم تفهمني. بدأت تنظر إلي بخوف وشك مثل الجميع. والآن عندما أذهب إلى النادي تتجاهلي وكأنها لا تعرفني، ستفعل هذا حتماً، خصوصاً بعدها رأت آثار الشفرة على يدي. والفتيات يحببن الدم. نعم يحببن شريطة أن أسفح لهن دمي. أما زالت تحفظ بلوحتي؟ رسمت لها لوحة خلال خمس دقائق ذات خطين، جنت.. لأبدو لها الآن مجذوناً..

- ماذا، تبدو شارداً في التفكير؟

- ماذا؟

سألتني ثلاثة مرات «هل كانت القهوة كما تريدها؟».

- ماذا؟.. نعم.

- بماذا تفكـر؟ أتكلـم، فـلا تـجـبـ، ما الـذـي يـشـغـلـ تـفـكـيرـكـ؟

- أـشـكـرـكـ عـلـىـ القـهـوـةـ... إـلـىـ اللـقـاءـ.

- أـنـظـرـ زـيـارتـكـ.

- لم تقل لي ماذا حدث بشأن عمال المحاسب. لماذا تركته.

- صبرت أربعة إلى خمسة أيام . كان المالك إنساناً سيناً، تافهاً. لم أتحمل تلقي الأوامر من إنسان مثله.

- لكن أعتقد أنك إذا عملت عنده ربما يكون... أفضل لك.

- إـلـىـ اللـقـاءـ.

* * *

انظروا إلى هذا الشارع. ليأت الأطباء النفسيون ولি�ضبوه... الجامعة؟! ذهبت إلى الجامعة ووجدت عملاً، وتنقلت بين المدن عدة مرات ولم أفلح في أية منها. لماذا؟ لا أدرى، لم أجد أحداً مثلكما أريد. فالناس لا يفهمونني في كل مدن العالم. كل الجامعات، كل أماكن العمل، الكل، الكل.

لا، لا أنا لا أحتج إلى دواء، أنا جيد هكذا.

هناك خطأ ما في الدنيا. فأنا أفكرا وأفكر طول الليل وحتى الفجر... ولا أدرى أين الخطأ. لقد فعلت طوال أشهر وسنين ما نصحني به الطبيب دون جدوى. لا أريد أن آخذ الدواء بعد الآن، وليحدث ما يحدث، أنا في حالة أفضل هكذا.

- مرحباً يا أستاذ.

- أهلاً أحمد.

- تعال، منذ نصف ساعة ونحن ننتظر أن يكتمل عدتنا إلى أربعة.

- يا الله.

- إننا نلعب الطرنيب.

- كون كان، هيا وزع الورق.

- ن صف، واحد.

- ن صف، واحد.

- خذ هذه الورقة.

- احتفظ بها لنفسك... خذ هذه.

- العب، قهوة...

- ها لك «يلاس»، قهوة.

العب حان دورك، واحد قهوة.

- أها، هذا... بطاقة..

- ربحت مرة أخرى.

- حسن أنا ذاهب.

- انتظر لنلعب مرة أخرى.

- إن الساعة هي الواحدة إلا عشر دقائق. الشاب، الفتاة، الجندي... انظر كيف اصطفوا جنباً إلى جنب دون أن ينزعج أحد من حضور الثاني. ألا يملك الناس عقلاً بقدر لعبة الورق؟

- لقد حللت الظهيرة بسرعة.

- هل أخذت الدواء؟

- ماذا؟! نعم.

- ماذا تأكل؟

- لست جائعاً.

- بنى تناول شيئاً لستعيد قوتك.

- أستعيد قوتي لأكون شجاعاً... لأشفى من المرض. وأعيش طويلاً، هذه هي قصة النضال للعيش مدة أطول وأتعذب أكثر، ذلك شيء لا أتمناه. لا أنا، ولا الذين من حولي.

- أنا، والذين من حولي... الذين من حولي وأنا... لا الأولى هي الأصح، علمياً، إذ يجب أن تكون «الآنا» أولاً. أي اللب، مركز الدائرة التي سترسم الدائرة حوله. ذلك أنه كت، أنا، أقدم مزحات جنونية تضحك الذين من حولي. فراحوا يضحكون ويضحكون. لن تصدقوا وأنا ما كنت لأصدق لو لا أنه رأيت الصورة بعيني. انظروا كيف كنت أclid شارلي شابلن. أما هنا، فعندما قلدت عازف الكمان بأن أخرجت سبابة يدي المخفية داخل معطفني، من مقدمة بنطالي انفجروا بالضحك، ومنهم من وقع على الأرض من شدة الضحك. ماذا حدث لي. لا مجال للهرب... إنها سوسة، سوسة متصلة في أسرتنا منذ القدم. أخي، عمي، ابن عمي الثاني... لو أنه بقيت في بيروت، لكنت الآن أبرز رسام. لكن ذلك المدير، وطلباته. «ارسم هذا القسم هكذا.. اجعل هذا الخط أعرض». وكأنه يفهم أكثر مني. الرسم فن. عندما يعجبني رسمي أنا، لا أقبل من أحد انتقادات عليه. يقولون إنها تلبية لحاجات السوق. فليذهب وليرجد غيري يلبي طلباته، فانا لا أبالى بمثل هذا من رجال الأعمال... أتمنى أن أمسك بتلك البناء وأجعلها تنقلب على رأسه.

بعد سنين، وفي أحد الأيام قال أحد الشبان وهو يمر من باب «ادريس» أنه رأى تلك البناء نائمة على أحد طرفيها... حرام. هل نجا أحد من سكانها أو... حسن أتني لم أكن فيها. أين صارت طاولتي؟ لكي لا ترتكب ماريا عندما تدخل إلى الحديقة، سأتظاهر بأنني لم أرها. إنها مسكونة، لا أريد لها أن تقلق علي. لذا توجهت إلى طاولة هاكوب. هاكوب شاب صالح. إنه صادق معي على الرغم من أنه يتضائق قليلاً من حضوري. اشعر بهذا، خصوصاً عندما أجلس متصلباً فترة طويلة. سارحاً مع عالمي فلا أسمعه وهو يتحدث إلى ولا أتذكر ما قاله... أنا أين وهو أين.

لكن الأسوأ كان ذلك المصح.

كان جيداً في السابق، ثم بدأت الأشجار والحيطان تضيق... اقتربت واقتربت» لدرجة أنها كانت أن تخنقني. ومازال الطبيب يسألني: لماذا تركت المصح وذهبت؟! أنا مرتاح هكذا... لكنني فقط أشفق على حال أهلي. إنهم مساكين يتذمرون كثيراً من أجلي.

يشتكون لأنني أستيقظ عند الظهيرة... ماذا أفعل؟!. أنا أنم في الساعة الخامسة أو السادسة.

حاولت كثيراً أن أدرس وأعمل، فقالوا عندي إنني محظوظ. أينما أقدم طلباً للعمل أجد الأبواب مفتوحة أمامي، لكن الأمر ليس بيدي... إنه الروتين المسيطر في كل مكان. قانون، كمية، شكل، أوامر وإجابات، مسؤولية، انتقاد... مع كل هذه لم يبق مكان للحرية والإرادة.

الآن أنا أفعل ما أشاء، وقتما أشاء، ولكن لا أجد ما أفعله قل أو كثر. فيما عدا المشي والتدخين واحتساء القهوة ولعب الورق، والاستلقاء على الفراش في المنزل، وعدم القدرة على النوم. أمر مخيف أن تبقى في الفراش يلازمك حلم أسود. أمشي في ذلك الفق الضيق وأمشي، أركض وأركض نحو نقطة مضيئة... وكلما أسرعت في الركض يبتعد الضوء وباب الخروج.

ليتنبي أكمل طريق النفق. لكنني أرى أن الحلم هو البداية، ومن البداية يبدأ الركض... لقد تركت لي أمي مالاً تحت الكأس الموضوعة فوق طاولتي. تعلم المسكونة أنني أحتاج كل يوم إلى ثمن الدخان والقهوة. لم يعد الطقس بارداً. ياللعجب، لماذا أتجول وأنا أرتدي قميصاً له كمان طويلاً.

لكن إن لبست قميصاً له كمان قصيران، تبدو آثار الدم واضحة على يدي وأصبعي
مجبراً على أن أقدم تفسيراً لكل سائل.

لكن الطبيب يقول إنه أنقذ حياتي وإنه قام بعمل بطولبي...

أقول لنفسي أحياناً: «الحمد لله أني رسبت».

سوف أخرج يوماً حتماً من ذلك النفق. لكن لماذا أخرج؟! من أجل ماذا؟! ألكي
أكون مرتاحاً مثل الجميع إنساناً طبيعياً... مرتاحاً. لكن هل ذلك يستأهل؟... أنا مرتاح
بوضعي. لا، أنا رفض لحالتي، رفض خصوصاً لذلك النفق الطويل، الأسود.

عندما آخذ أدويتي هذا المساء ستتفتح أمامي السماء الزرقاء واسعة وأصبح في
الفضاء بخفة، بحرية.

لكن عندما تفتح السماء الزرقاء أستيقظ وينطفئ كل شيء من حولي: البيت، الشارع
المقهى... ويعود بي الظلام إلى ذلك النفق: نفق طويل أسود بلا حدود دونه الهلاك.

- يا طيببي أنا أركض دائماً في ذلك النفق.

- خذ أدويتك.

- إلى متى؟

- إلى أن تتحسن، صدقني ستتحسن.

- لكن في اليوم الذي آخذ فيه الدواء ينقلب حالياً، وتحرك في داخلي رغبة في قتال
الجميع. لكل هذا، لا أحب أن آخذ الدواء، أفضل السكون والاستغراق في السكون من
أجل أن أتعذب، وأتعذب.

- قليل من الإرادة والصبر، السبب هي أعصابك، غضبك. اذهب إلى الحديقة العامة
وتتجول قليلاً...

- الحديقة العامة؟ كدت أقتل حارسها. قطفت زهرة واحدة زرقاء صغيرة... كانت
الزهرة الوحيدة زرقاء اللون، منحنية. أشفقت عليها، فقطفتها. رأني. صرخ. هجم علي
وهو يصبح «سارق الأزهار». لم أضربه. هو أراد أن يضربني. دفعته فقط فوق أرضاً. كان
رجالاً مسناً، خفت أن أكون قد أصبته بمكره، فبدأت أركض. ووقيت الزهرة على
الأرض. لا، أنا لا أذهب إلى الحديقة العامة. لا أستطيع رؤية الزهرة الذابلة. الزهورات
تشبه الفتيات، يتفتحن، يخلقن، يزهرن، وينبلن.

أدوية أيضاً، أدوية. حسن، سأستخدمها، سأخذها كلها دفعة واحدة. لم لا؟! لماذا لا يمكن؟ أريد الصعود إلى السماء الزرقاء، أريد الخروج من النفق الأسود المعتم. لاأمل لي في الوصول إلى الطرف الآخر إلى الضوء للخروج.

خمس عشرة... عشرون... حتى لا تبقى ولا واحدة من القناني، فالقناني الفارغة تذكرك بأشياء كثيرة.

لقد قربت على الوصول إلى البقعة المضيئة ولسوف أسيطر على السماء الزرقاء.

*

كنا نمشي خلف النعش مطأطيي الرؤوس
كنا نحمل التابوت إلى المقبرة. أما هو...

* * *

شاغيك منجيكيان

ولدت شاغيك منجيكيان في كسب في أسرة يهوى أفرادها الأدب، فور ثوّها هذا الميل وشجعواها على ممارسة الأدب بدءاً بالترجمة في مقتبل عمرها. وهي كما يبدو من ترجمتها تجيد اللغة العربية والأرمنية إلى جانب الإنكليزية والفرنسية. ■

ع. المسرح

ملف العدد:

1

برتولت بريشت في الذكرى العاشرة بعد المئة لموالده

- ملحة موجزة عن حياته وأعماله
 - تطور المسرح الملحمي بعد بريشت
 - بريشت والكتابة المسرحية العربية
 - خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة
 - نحو استقبال عربي أفضل للأدب العالمي (بريشت نموذجاً)
 - عرس البرجوازي الصغير
 - ت. د. نبيل حفار
 - برتولت بريشت
 - د. عبده عبود
 - د. نبيل حفار
 - د. نبيل حفار
 - د. نبيل حفار



برتولت بريشت لمحة موجزة عن حياته وأعماله

د. نبيل العفار

بريشت، ذلك العالم الغني، المكتمل في ذاته، والمنفتح في الوقت نفسه على جميع البحار والتيارات المحيطة به، يستقبل منها ما يلائمه ويفيده، ويلفظ ما يعكر نقاءه أو ما يؤثر في فعاليته المتنامية.

بريشت، العبقري السهل الممتع، ابن هذا القرن المضطرب بالتناقضات التأثيرية والصراعات المصيرية، عصر الحروب والثورات، عصر العلم والعقل.

من هو برتولت بريشت؟ كيف عاش، وما مدى مشاركته وتأثيره في عصره؟

فلنبدأ بقصيدة له:

«أُستلة عامل يقرأ...»

من بنى طيبة ذات الأبواب السبعة؟
في الكتب لا أجد سوى أسماء امللوك،
هل حمل امللوك أحجار البناء على ظهورهم؟
وبابل التي دمرت مرات ومرات
من كان يعيد بناءها دائمًا؟

وفي آية بيوت طينية كان يسكن البناءون؟
وأين ذهب العمال عشية الانتهاء من بناء سور الصين؟
روما العظيمة
ملائكة باقواس النصر.
من الذي شيدها؟
وعلى من انتصر القياصرة؟

وبينطة التي تغنى بمجدها المنشدون
هل كان جميع سكانها يعيشون في القصور؟
وليلة ابتلع المحيط
قارة أطلنطا الأسطورية
الم يصرخ الغرقى
مستنجدين بعبيدهم؟

لقد فتح الإسكندر الشاب الهند،
هل كان وحده؟
وهرم قيصر جيوش بلاد الغال،
الم يكن معه ولو طاير واحد؟
وفيليب ملك إسبانيا
بكى عندما غرق أسطوله
ترى، الم يبك أحد سواه؟
وفي حرب الأعوام السبعة انتصر فريدریش الثاني
من انتصر معه؟
كل صفحة تطالعني بنصر جديد،
فمن الذي أعد مادبة النصر؟
وكل عشر سنوات يظهر رجل عظيم،
فمن كان يتحمل مصاريفه؟
أخبار كثيرة...
وأسئلة كثيرة

إن هذه القصيدة وكثيرات غيرها لدى بريشت تدفع القارئ أو المستمع لتشغيل عقله، لطرح المزيد من الأسئلة، وللبحث المستمر عن أجوبة مقنعة لها. وفي قصيدة أخرى نقرأ البيت التالي:

«ليس من المستحيل تعلّم ما هو مفيد».

لقد قضى بريشت معظم سنوات حياته مطبقاً حكمته هذه؛ مَجْدُ التعلم لدرجة التقديس، ولم يدع مناسبة تمرُّ إلا وحضرَ عليه، سواء في شعره أو مسرحياته أو أحاديثه. كما بذل كل ما بوسعه لوضع فنه في خدمة الطبقة العاملة، أي لجعله مفيداً... ومحرضًا لها في الوقت نفسه على تغيير أوضاعها القائمة في ظل سيطرة الرأسمالية. وكان يتعلم منها.. ولأجلها. وفي سبيل تحريرها وانتهاها كتب بريشت أعماله المختلفة، وخاض معرك الحياة السياسية في جميع المجالات.

كل هذا وبريشت ينحدر أصلًا من عائلة برجوازية كبيرة. فوالده كان مديرًا عاماً لمعامل الورق في مدينة أوغسبورغ في منطقة بافاريا. وكان الجو العام لحياة هذه العائلة المرفهة يوحي بأن كل شيء سيسير على ما يرام، أي حسب تخطيط الوالدين. لكن ما نجح من هذه الخطط مع أخيه الأصغر (فالتر) لم ينجح مع بريشت الذي توضحت طبيعته الشائرة المشاكسة الغريبة منذ صغره. صحيح أنه التحق كغيره بالمدرسة الابتدائية متدرجاً حتى الثانوية، لكنه لم يصرف وقته كبقية التلاميذ. فقد كان منذ صغره يهتم بمسرح العرائس ويلاحق الفرق التي تزور المدينة من مسرح إلى مسرح، ثم يعود ليتذكر قصصاً مسرحية جديدة يخرجها مع رفاقه في بيت أهله أو في الحقول. غالباً ما كان يلاحق المغنيين والشعراء الجوالين في شوارع أوغسبورغ، أو يغرق لأيام متتالية في مطالعة الكتب ودواوين الشعر الألماني والمترجم. وفي 1913 ولم يكن بريشت قد تجاوز الخامسة عشرة من عمره بعد، نشرت له صحيفة الطلبة «الحصار» أولى قصائده. وفي العام التالي مباشرة نشرت له الصحيفة المحلية «أحدث أخبار أوغسبورغ» قصائد جديدة لفتت الأنظار إليه.

كان بريشت لا يزال تلميذاً عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى التي كان لها أكبر الأثر في تطوره الأدبي والفكري. ففي البدء كانت ردود أفعاله واستجاباته للحرب إيجابية كمعظم أبناء جيله. لكن نبرة أشعاره ومواضيعها بدأت تتغير وتختلف اختلافاً جذرياً منذ 1916، وكاد أن يفصل من المدرسة بسببها وبسبب موضوع صرّح فيه بعدها للحرب ووصفها بالهمجية المقصودة، ولو لا تدخل أحد المدرسين وتفسير الأمر على أنه اضطراب عقلي أصاب المراهق من جوّ الحرب لاتخذت الإدارة بحقه إجراءات تأدبية قاسية. وبعد هذه الحادثة بشهور نشر له الملحق الأدبي المحلي «القاص» أولى محاولااته القصصية. وفي تلك الفترة وفيما بعد أيضاً، كان بريشت يقرأ أشعاره في حلقات أصدقائه ومعارفه وهو يعزف على الغيتار الألحان التي وضعها لها بنفسه.

وفي عام 1918 اضطر بریشت لقطع دراسته للطب في ميونيخ للالتحاق بالخدمة العسكرية كممرض في أحد مشافي أوغسبورغ، حيث كان يرى يومياً في قاعات وممرات المشفى عذابات الجرحى ومشوهي الحرب وبؤسهم. وكان لهذا كله أبلغ الأثر في نفسه، مما جعله يتخد موقفاً مناهضاً للحرب، وبشكل علني، فبدأ يعزف الغيتار، ويكتلر قصائده وقصائد غيره على الجرحى كاشفاً بها الأهداف الحقيقة للحرب كصفقة صالح الأغنياء وأصحاب الصناعات الحربية. لكنه لم ينطلق آنذاك من موقف سياسي واضح، بل كان ذلك احتجاجاً من شاعر رايع ومرهف على الظلم والبؤس المحيطين به. وأبلغ دليل على ذلك هو قصيده الشهير «أسطورة الجندي الميت» الذي لم يعجب القيصر موته المبكر فیأمر بإخراجه من قبره ليساق إلى الجبهة من جديد، ليموت ثانية ميتة الأبطال في سبيل القيصر والوطن.

تندلع ثورة أوكتوبر الاشتراكية، ويمتد تأثيرها حتى أوغسبورغ؛ حيث يلاحظ بریشت تغيرات بشرية ووجوهاً غريبة تحلُّ على مدینته، ثم تندلع الثورة الاشتراكية الألمانية 1918، وتحتاج معظم مدن ألمانيا، لكن السلطة تسارع إلى إخمادها بالعنف المسلح. ولن يمحى من ذاكرة بریشت ما رأه وعاشه خلال تلك الأيام القاسية، ولسوف نجد صداؤه في معظم أعماله فيما بعد.

بعد عودة الأمور إلى نصابها حسب مفهوم السلطة، يعود بریشت إلى ميونيخ لمتابعة دراسة الطب فاقداً كل الاهتمام بهذا الفرع، ومهززاً متأزماً نتيجة الصدمة التي خلفتها في نفسه نهاية الحرب والثورة، فيبدأ البحث في اتجاه آخر ويأخذ بالتغييب عن محاضرات الطب والاشتراك في حلقات البحث المسرحي، كما أخذ يعمق في قراءاته الشعرية والمسرحية باحثاً عن لغة جديدة تصلح كوسيلة لإيصال ما يعتمل في نفسه. وكان مثله الأدبي الأعلى آنذاك، المسرحي الثوري الألماني جيورج بوشنر والمسرحي الشاعر فرانك فيدكيند الذي مات خلال فترة الحرب، وشارك بریشت في دفنه، كما أقام له مع أصدقائه حفل تأبيناً خاصاً. في تلك الفترة كتب بریشت المخطوطة الأولى لمسرحية «بعل». لقد نظر الطالب بریشت إلى المجتمع البرجوازي من حوله، ولم تعد تعجبه قيمه وتقاليده وأحكامه، فقاده عدم الرضا هذا إلى الاحتجاج، لكنه وبحكم قصوره السياسي آنذاك لم يجد بديلاً لهذا المجتمع إلا في طبقة (البروليتاريا الرثة) التي أتعجبه فيها نمط وأسلوبها حياتها الذي اعتقاد أنه يمثل الحياة الحقيقة المنطلقة والمتحررة من أية قيود. والشاعر بعل الذي يمثل هذه الطبقة في المسرحية يشعر بحنين جامع إلى الحياة، وما يهمه، بالدرجة الأولى هو أن يأكل ويشرب ويمارس

الجنس، وأن ينظم الشعر. إنه يريد أن يعيش حياة حرية دون اقيود أو تحفظات ودون أحكام مسبقة. صحيح أن بريشت يقدم هنا صورة أخلاقية أحادية الجانب، عن رجل عاش حقاً، لكنه حاول - كما عاد 1954 ليقول عن هذه المسرحية - حاول أن يضع أنا الشاعر الفرد تجاه جميع ما يقترفه العالم بحقه وما يسببه له من إحباطات وخيبات، تجاه عالم لا يقبل بانتاج هدفه الصالح العام، بل مدى قابلية هذا الانتاج للاستغلال التجاري. إن «علا» يحاول حماية نفسه، أي موهبه وقدراته من الهدر في مجتمع رأسمالي لا أخلاقي ولا يعترف بمثل هذه القيم.

وفي هذه المسرحية برزت عبقرية بريشت اللغوية، وقدرته غير العادية على التصوير والمعالجة، وعلى الاستفادة المبدعة من الروح الشعبية لدى بسطاء الناس. وكان هذا شيئاً جديداً كلياً على المسرح الألماني. ففي العرض الذي قدم في 1923/12/8 في مسرح مدينة لايبزيغ، انقسم الجمهور على نفسه وساد الصالة جوًّا من الحماسة من طرف والمعارضة من الطرف الآخر، لدرجة أن كاد يتحول الحوار بين الطرفين إلى شجارٍ حقيقي.

وبين عام 1919 و1921 عمل بريشت كمحرر مسرحي في صحيفة «إرادة الشعب» الاشتراكية اليسارية، فكان في جميع مقالاته النقدية لما يعرض في مسارح أو غسيبورغ ينطلق من موقفه الاجتماعي الثوري الجديد؛ ولكن حتى ذلك الحين، دون تبنٍ لاتجاه سياسي واضح المعالج. وكان يلح على مطالبة رجال المسرح بمعالجة قضايا العصر والمجتمع من حولهم. وفي نقه لمسرحية فريدریش شیللر «دون کارلوس» مثلاً، نجد أنه يكتب ما معناه: «لطالما أحببت مسرحية دون کارلوس، لكنني أقرأ هذه الأيام رواية «المستيق» للأميركي سینكلير. إنها قصة رجل عادي هذه الجوع والمرض والبرد وعندما حلم هذا الإنسان مرة بالحرية انهالت عليه الهراءات المطاطية حتى خمدت أنفاسه. وأنا أعرف أن ليس هناك أية علاقة بين حرية هذا الرجل وحرية دون کارلوس، ولكنني والحق أقول، ما عدت أستطيع أخذ عبودية دون کارلوس في سجنها على محمل الجدّ بعد قراءتي لـ «مستيق» سینكلير.

وفي تلك الفترة أيضاً يتعرف بريشت على الكاتب الروائي الكبير ليون فويشتغانغر، الذي يصبح من أهم العاملين معه طوال حياته. وكانت نتيجة أول تعاون بينهما هي تحول مخطوطة مسرحية «سبارتاكوس» إلى «طبول في الليل» التي يعبر فيها بريشت عن خيبة أمله بالثورة الألمانية بعد تحولها نتيجة الخيانة إلى ثورة مضادة. وحاول بريشت

فيما بعد أن يدخل عليها بعض التعديلات التي تساعد على تحويل موقف تعاطف المشاهد مع بطلها كragler إلى موقف إدانة. ولدى عرض المسرحية عام 1922 في ميونيخ كتب الناقد المسرحي الشهير هربرت إيرينغ يقول: «بين ليلة وضحاها غير المسرحي الشاب برولت بريشت وجه المسرح الألماني، لقد بث فيه دمًا جديداً». وقد منح بريشت على مسرحيته هذه جائزة هايبريش فون كلايست للأدب.

وفي ميونيخ يتعرف بريشت على مصمم الديكور والرسام الشهير كاسبار نير الذي بدأ أيضاً بالعمل معه، وعلى المخرج إريش انغل الذي أخرج العديد من مسرحيات بريشت خلال حياته وبعد وفاته، وأيضاً على الشاعر والمنظر الأدبي الاشتراكي يوهانس ر. بيشر.

بعد وفاة والدته انتقل بريشت بصورة نهائية إلى ميونيخ، وانقطعت صلاته بوالده وأسرته. لكنه لم يقتصر بميونيخ كمقر نهائي له، خاصة بعد أن تخلى عن دراسة الطب. فأخذ يتردد على برلين، ويوطد علاقاته بالكتاب والمخرجين والممثلين، وبدأت تمتد شهرته وتنشر نوادره وآراؤه. وكان موقفه على مسرح الحياة الأدبية كموقف الطفل العقري المخيف الذي يكاد يجهز بحيويته وجذبه على دعائم ما هو قائمٌ ومألف. وفي عام 1921 كتب بريشت مسرحيته الثالثة «في أدغال المدن» وأربع مسرحيات من فصل واحد تأثر فيها بشكل واضح بالأدب الشعبي وبأسلوب الممثل الكوميدي الشعبي الشهير (كارل فالنتين) الذي شاركه بريشت في بعض عروضه في ميونيخ. وقد طرح بريشت في هذه المسرحية موضوع استلال الإنسان وعزلته عن أخيه الإنسان في المجتمع الرأسمالي. وفي العام التالي اقتبس بريشت بالتعاون مع ليون فويشتغانغر مسرحية كريستوف مارلو «إدوارد الثاني» وأخرجها في ميونيخ بعنوان «حياة إدوارد الثاني ملك إنكلترا». وفي هذا العمل بالذات بدأت تتوضع بنور نظريته المسرحية التي ستتطور عبر أعماله القادمة وتجاربه الإخراجية إلى ما نعرفه اليوم تحت اسم «المسرح الملحمي أو السردي - الملحمي أو الدياليكتيكي».

وفي منتصف عام 1924 يحدث في حياة بريشت انعطاف حاد يؤثر على سرعة تطوره واتساع شهرته. إذ يغادر ميونيخ بجواه الضيق المحافظ وينتقل بشكل نهائي إلى برلين ليعمل إلى جانب الكاتب المسرحي المعروف (كارل تسوكمایر) كDRAMATURG، أو خبير مسرحي لدى المخرج الشهير ماكس راينهارد في دار المسرح الألماني. واتسعت هناك دائرة أصدقائه ومعارفه، بل حتى أتباعه. واستمر بريشت بالعمل تحت إشراف ماكس راينهارد حتى 1926، وتتابع خلال هذه السنوات كتاباته الشعرية والمسرحية

والنقدية، وأخذ ينشر كتبه تباعاً، إلى أن بدأ بكتابه مسرحية «رجل برجل» الهامة التي تشكل عاماً حاسماً في تكوين الفرد وتطوره في المجتمع. فبطل هذه المسرحية «جالي جاي» إنسان عادي بسيط لم يتعلم في حياته أن يقول لا، ويقع في أيدي مجموعة من الجنود البريطانيين الذين يحولونه بالتدريج إلى أداة مطواعة في حروبهم الاستعمارية، وبهذا يبرهن بريشت على أن الإنسان في المجتمع الرأسمالي ما هو إلا وسيلة يمكن استخدامها أو استبدالها حسب مصلحة النظام القائم.

وفي 1926 يدرك بريشت مدى حاجته لدراسة العلوم والفلسفة لتعزيز وعيه بالمجتمع وبقانونية تطوره. فيبدأ بدراسة الاقتصاد السياسي، ثم ينتسب إلى مدرسة العمال المسائية حيث يدرس الماركسية بشكل منتظم بالإضافة إلى تعمقه في قراءة هيغل وماركس. وبالتدريج بدأ يتبلور إيمانه بالفكرة الماركسي، وتترسخ قناعاته بضرورة الثورة الاشتراكية على جميع الأوضاع الرأسمالية القائمة في ألمانيا.

وقد كان لاجتماعه آنذاك بالمخرج المسرحي الكبير إرفين بيسكاتور مؤسس المسرح السياسي الألماني، أكبر الأثر في تطوره الفني المسرحي. فمن أجل توصيل المقوله السياسية - الاجتماعية للمسرحية بأكثر ما يمكن من الدقة والفعالية، لم يدع بيسكاتور أية وسيلة تقنية إلا واستخدمها، كعرض الوثائق بالفانوس السحري والأفلام وتقديم الأغانيات والرقصات وحتى السيرك. وقد أعد بريشت لمسرح بيسكاتور الشامل رواية الكاتب التشيكي ياروسلاف هاتشيك البانورامية «شفيك» التي عاد إلى معالجتها بعد سنوات في مسرحيته المعروفة «شفيك في الحرب العالمية الثانية».

ورغم انغماسه شبه الكامل في العمل المسرحي، لم يتخلى بريشت عن نشاطاته الشعرية. فقد نشر عام 1927 مجموعته الشعرية الأولى «قصائد البيت البريدية» التي برهن فيها على أصالته الشعرية وعصريته اللغوية، وعلى بحثه المستمر والأخلاق عن وسائل تعبير وتوصيل جديدة أجدى وأكثر فعالية من الأشكال التقليدية المتداولة. كما ظهر في هذه المجموعة تأثيره بالفرنسيين فرانسوا فييون ورامبو، وبالإنكليزي كيبلينغ.

وفي العام نفسه تعرف بريشت على ثلاث شخصيات كان لها دور حاسم في حياته المسرحية أولاًها إليزابيت هاوبيمان التي أصبحت مساعدته الأولى طوال حياته، والتي كلفت بعد وفاته بالإشراف على أرشيفه في ألمانيا الديمقراطية. والشخصية الثانية هي الممثلة هيلينه فايغل التي أصبحت زوجته، والتي قامت بأهم الأدوار النسائية في

مسرح حياته، وأسست معه فرقة برلين للمسرح (البرلينر أنتزامبل) في برلين الديموقراطية بعد الحرب. وثالث هذه الشخصيات هو الموسيقي كورت فايل الذي وضع ألحان قسم كبير من قصائد بريشت بالإضافة إلى ألحان أوبرا «ازدهار وانحطاط مدينة مهاجوني» و«أوبرا القروش الثلاثة» التي اقتبسها بريشت عن الإنكليزي جون غاي والتي كان لعرضها صدى واسع في جميع أنحاء ألمانيا ثم في معظم العواصم الأوروبية ثم في الولايات المتحدة. وقد حاول بريشت في هذه الأوبرا أن يسخر بشكل لاذع من عادات وقيم المجتمع البرجوازي الرأسمالي، وقيمه وأن يكشفه ويعريه كمجتمع لصوص ودجالين. كما حاول في الوقت نفسه نقد الشكل التقليدي للأوبراء وتطويره باتجاه الأوبرا الشعبية.

ومنذ 1930 أخذ بريشت ينشر مسرحياته تحت عنوان «محاولات»، إذ أنه لم ينظر إلى أيٌ من أعماله المسرحية كعمل مكتمل، بل هو محاولة نحو الكمال. ولم يتوان في أي وقت من الأوقات عن إدخال التعديلات أو التغييرات الجذرية على مسرحياته كلما وجد في ذلك ما يساعد على تحسين إيقاعه وبلورتها. وكان يعتمد الدخول في مناقشات مع المتفرجين من العمال وغيرهم، وكان يتخذ عامداً موقف المعارض ليستفز شريكه في الحوار، وليدفعه لقول جميع ما لديه حول الموضوع. فإن اكتشف في مسرحيته نتيجة الحوار خطأ ما، سرعان ما كان يصححه دون أي تردد. وهذا ما جرى مثلاً في الأوبرا المدرسية «الموافق أو الذي يقول نعم». كما بدأ في ذلك الحين بتزويد مسرحياته بإرشادات وملحوظات عامة يغلب عليها الطابع العلمي التجريبي الذي يركز على الناحية التعليمية. وبهذه المسرحية «الموافق» بدأت عند بريشت مرحلة (المسرح التعليمي) التي تشمل فيما تشمل «طيرانليندبرغ» و«مسرحية بادن حول التفاصيم» و«الإجراء» و«الأم» وغيرها. هذا بالإضافة إلى الدراسات والكتابات النقدية والقصائد التعليمية التي رافقت هذه المرحلة، والتي كان هدف بريشت منها التركيز على الدور - الاجتماعي - التربوي للمسرح، واستخدامه كوسيلة تثقيف وتوعية، تساعد على التغيير.

ولم يقتصر تطور بريشت المسرحي هنا على المضمون - الاجتماعي - السياسي، بل تعداه إلى تطوير التقنية المسرحية وأسلوب التمثيل والديكور والإخراج، أي إلى تطوير نظرية مسرحية متكاملة تعتمد بشكل رئيسي على التغريب. إن ما أراده بريشت في مسرحه هو أن يتوجه إلى عقل المتفرج مباشرة، وأن يجعله شريكاً في عملية التحليل

والكشف. لم يكن هدف بريشت إلغاء المشاعر والعواطف كما هو شائع عنه بشكل خاطئ، إذ لا يمكن تجريد الإنسان من عواطفه وأحساسه. لكنه كان يرى أن العاطفة آنية ومتقلبة في حين أن الإدراك العقلي يساعد على تعميق الوعي بالحياة المشتركة بين الناس وبكل ما يرتبط بها من علاقات ومصالح أو تناقضات وصراعات، وبما أن هدف بريشت من مسرحه التعليمي هو رفع المشاهد إلى المشاركة الفعالية في عملية التغيير فقد ركز في معالجاته وفي التقنيات التي استخدمها لتجسيد آرائه، على جعل المأثور والعادى غير مأثور إلى حد الغرابة والدهشة. لقد أراد بريشت أن يتزعز المشاهد من حياته اليومية وروتينها المعتاد، وأن يجعله يفتح عينيه وعقله على حقيقة ما يدور حوله، وأن يدفعه إلى طرح الأسئلة حول كل ما كان يقبله كأمر بدائي. لكن مسرحيات هذه الفترة اتسمت بالجفاف والبرود. وبعد مراجعة ومناقشة تجارب هذه المرحلة طويلاً اقتضى بريشت بضرورة تخفيف حدة الاتجاه التعليمي الصرف، وأخذ يؤكّد العلاقة الجدلية بين المتعة والتعلم. ولكي يطور بريشت شكل طرح المادة التعليمية وتجمسيتها؛ لم يكن ليكتفي بالحوارات التي كانت تدور بعد العروض أو في داره، بل كان يذهب بنفسه إلى التجمعات العماليّة، فيقرأ للعمال ما كتبه ويناقشهم به ساعات وساعات ويطرح جملة الاحتمالات الممكّنة. والملفت للنظر في عمله هذا أنه كان غالباً ما يأخذ بأراء بسطاء الناس والعمال بدلاً عن آراء المثقفين حول المسألة نفسها. لم يكن بريشت يؤمن بالمزاج أو الإلهام بل بالعمل الدؤوب والتجربة المستمر، فضلاً عن قناعته الراسخة بضرورة وأهمية العمل الجماعي، وما أكثر مساعديه وأصدقائه الذين شاركوه في تحضير وإنجاز أعماله، أما مساعدوه الدائمون كالإيزابيل هاوبتمان وروت برلاو ومارغريته شتيفين أو الموسيقيون كفائيل وايسيلر وديساو فقد كانوا جزءاً لا يتجزأ من حياته، يرافقونه حيثما حلّ وآتى ذهب.

في تلك السنوات شديدة الاضطراب تصاعد الإرهاب النازي بشكل ملحوظ دون أي رادع. كما بدا واضحاً أن السلطة الحاكمة الضعيفة تُعدُّ بالتعاون مع رجال المال والصناعة لتسليم الحكم لهتلر وزبانيته. ازداد الضغط على النشاطات التقدمية، بل وحتى على الليبرالية، وأخذت تزداد إجراءات التهديد والمنع، إلى أن جاء عام 1933 حيث منع عرض مسرحية «يوهانا قديسة المسالخ» في مدينة دارمشتات، كما أوقف عرض «الإجراء» في إيرفورت. وكغيره من المثقفين التقدميين ذوي الاتجاه السياسي الواضح أو الليبراليين ذوي النزعة الإنسانية، فهم بريشت ما تعنيه هذه الإجراءات، وأدرك الخطير الذي يهدده، فغادر ألمانيا في 27/12/1933 إلى براغ ومنها إلى زوريخ حتى استقر به

المقام في الدانمرك. وقال بريشت عن تلك الفترة إنه كان مضطراً للتغيير البلدان بأسرع مما يغير الإنسان حذاءه. ولقد صدق توقعات بريشت، إذ كان اسمه مسجلاً على اللائحة السوداء التي ضم إليها النازيون أسماء متى أديب وتفكير ألماني اتهمواهم بالانحلال ومعاداة القومية الألمانية. فألقيت كتبهم إلى النيران المتاججة في ساحة دار الأوبرا في برلين، بين صيحات حماسة عصابات الإرهاب النازية وهتافات الجماهير المضليلة. وفي 1935 جرد النازيون بريشت من جنسيته وحقوقه المدنية. وقد كان السبب المباشر لهذا الإجراء هو إعادة طبع «أسطورة الجندي الميت» مجدداً.

قبل فترة المنفى كان بريشت قد أنهى كتابة مسرحية «يوهانا قديسة المسالخ» و«الرؤوس المدببة والرؤوس المستدير». التي أعدها عن شكسبير، كما اشترك مع المخرج السينمائي المعروف سلطان دودوف في تحضير وإخراج فيلم «كوله فامي»، وب المناسبة عرضه الافتتاحي في موسكو سافر بريشت لأول مرة إلى الاتحاد السوفيتي، حيث التقى هناك بالممثل الصيني المعروف مي لان - وانغ الذي توثقت من خلاله معرفة بريشت بالمسرح الشرقي وأسلوب جديد في التمثيل ترك بصمات واضحة على تطوره المسرحي كتابة وإخراجاً وتمثيلاً، وعلى استخدامه بشكل خاص لوسائل التغريب.

وفي أولى سنوات المنفى وضع بريشت مع كورت فايل باليه «الخطايا السبع المميتة للبرجوازي الصغير» التي تعالج فساد القيم الأخلاقية في مجتمع تسيطر عليه قوانين الريع والتجارة بكل شيء. ثم نشر «رواية القروش الثلاثة» التي عمق فيها نقده الساخر للمجتمع البرجوازي، بصورة لم تدع أي مجال لتأويلات معايرة لمقصد بريشت، كما حدث مثلاً في فيلم «أوبرا القروش الثلاثة» حيث رفع بريشت دعوى قضائية ضد الشركة المنتجة بسبب التحريرات التي أجرتها على كتابة السيناريو؛ مما أدى إلى إضعاف وتغيير المقوله السياسية الاجتماعية للنص الأصلي.

وفي هذه الفترة أيضاً كتب بريشت آخر مسرحياته التعليمية «الهوراسيون والكوراسيون» كما بدأ بالتعاون مع الموسيقي هانز آيسنر. ثم كتب مسرحية «أربع وبؤس الرايخ الثالث وبؤسه» ونشر مقالته الهامة «خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة». ولم يتوقف بريشت أبداً عن توسيع وتعزيز دراساته الاقتصادية والسياسية، ولقد ساعده سفره المتكرر على ترسیخ معارفه، وذلك من خلال احتكاكه المباشر ببقية المجتمعات والأنظمة البرجوازية. ويبرز هنا بشكل واضح في الكلمات التي كان يُلقِّها في

المؤتمرات العالمية للكتاب أو لقاءات مناهضة الفاشية، كما في لندن وباريز مثلاً، وفي مقالاته المتعددة التي نشرها في صحف المنفى ومجلاته.

وفي 1937 عُرضت له في باريز مسرحية «بنادق الأمم كرارا» وهي المسرحية الوحيدة التي طبق فيها بريشت المبادئ الدرامية الأرسطوية. وقد عالج فيها مفهوم الحياد، وبرهن على بطلان وتهافت هذا الادعاء، فحياد الصديق هو دائماً لصالح العدو ولو بصورة غير مباشرة. وهو يتوجه في عمله هذا إلى بعض القوى السياسية الإسبانية التي طالبت بالوقوف على الحياد في الصراع الدائر خلال الحرب الأهلية الإسبانية بين الجمهوريين وبين فرانكو وقواته التي دعمها كلٌّ من هتلر وموسوليني.

بعد المنفى الدانمركي انتقل بريشت عبر السويد إلى فنلندا، حيث أقام وعمل بضعة شهور، ثم انتقل عبر الاتحاد السوفيتي إلى الولايات المتحدة الأميركية حيث قضى بقية سنوات المنفى حتى 1947. وخلال هذه السنوات الخصبة بصورة غير عادية بالنشاط الأدبي والفكري والسياسي أنتج بريشت بالتعاون مع هانز آيسлер وبباول دييساو ومساعديه إ. هاويتمان وروت برلاو أهم وأنضجها أعماله المسرحية، فضلاً عن دراساته النظرية ومشاريع الروايات والقصائد.

فكتب في الدانمرك «حياة جاليلية» و«محاكمة لو كولوس» و«الأم شجاعة وأولادها» و«قصائد سفيندبورغ». وكتب في فنلندا «السيد بونتيليا وتابعه ماتي» عن مشروع قصة للكاتبة الفنلندية هيللا فولليوكي، و«حوارية المنفيين» ومقالات بعنوان «نحو تقنية جديدة لفن التمثيل»، كما بدأ بكتابه «صعود أرتورو أوي الممكن إيقافه». أما في المنفى الأميركي فقد كتب بريشت «رؤى سيمون ماشان» بالتعاون مع فويشتغانغر و«شفيك في الحرب العالمية الثانية»، كما وضع عدة مشاريع لسيناريوهات أفلام، منها: «والجلادون يجب أن يموتو أيضاً» الذي أخرجه الفنان الألماني الشهير فريتس لانغ، ثم كتب «إنسان ستسوان الطيب» و«دائرة الطباشير القوقازية».

إن جميع هذه المسرحيات التي وضعها بريشت في فترة المنفى تنطلق في طرحها ومعالجتها للقضايا السياسية - الاجتماعية من وجهة النظر الماركسية التي حاول بريشت من خلالها تحليل بنية السلطة الرأسمالية ومصالحها وارتباطاتها، أو تحليل دور الفرد في المجتمع الطبيعي و موقفه من القوى المتصارحة. أو هو يفسر ماهية الحرب العدوانية ويدينها، لكنه في أي من أعماله لم يقدم حلاً جاهزاً، بل نجده يتطور الحدث بريعمهه ويشد خيوطه بالاتجاه الذي يساعد المشاهد على التوصل بنفسه إلى الحل

الوحيد الممكّن ألا وهو إدانة الحرب العدوانية ومقاومتها، أو الانضمام إلى القوى التقدمية والوطنية المناضلة من أجل تغيير المجتمع القائم. ولقد ركز بريشت بصورة جلية في جميع هذه الأعمال وما سبقها على الربط بين الفن والسياسة، وعلى تأكيد دور الفن كسلاح فعال في الصراع الطبقي. وفي نهاية فترة منفاه الأميركي يُستدعي بريشت من قبل لجنة سياسية، ويتم بالقيام بنشاط سياسي معاد لأميركا، لكنه ينفي التهمة عن نفسه، ويغادر أميركا إلى سويسرا 1947.

وفي سويسرا كان بريشت أمام خيارين، فإما أن يعود إلى ألمانيا الغربية التي بدأت بمساعدة الولايات المتحدة تستعيد نشاطاتها السياسية والاقتصادية لتقوم بالدور الجديد الذي اختارته لها الإمبريالية الأمريكية بعد دحر النازية، أي الوقوف في وجه المد الاشتراكي... أو أن يعود إلى ألمانيا الشرقية التي بدأت أولى مراحل البناء الديمقراطي المناهض للفاشية، والتي بدأت من ثم بمرحلة البناء الاشتراكي مع تأسيس جمهورية ألمانيا الديمقراطية. ولقد كان أمراً بدبيهياً بالنسبة إلى بريشت المناضل السياسي الاشتراكي؛ الذي كرس حياته وعمله من أجل مقاومة الحرب العدوانية، وكشف الأنظمة البرجوازية الرأسمالية، كان بدبيهياً بالنسبة إليه أن يعود مع عائلته إلى القسم الديمقراطي الاشتراكي من ألمانيا المجازأة، لأنه رأى فيه وطنه المنشود وحلمه الذي بدأ يتحقق تدريجياً.

وفي 22/10/1948 وصل بريشت إلى برلين الديمقراطية حيث استقبل بالتكريم والحفاوة اللذين يليقان بمكانته العالمية ككاتب ومناضل اشتراكي. إن بريشت لم يخلد إلى الراحة أبداً، فهو لا يستطيع البقاء دون عمل ولا يعرف ما هي الإجازة. فبدأ مباشرة بكتابه «الأورغانون الصغير للمسرح» الذي وضع فيه «أسس مسرح العصر العلمي الاشتراكي»، كما بدأ عمله الإخراجي بمسرحية «الأم شجاعة وأولادها» وعمله التأليفي بمسرحية الجديدة « أيام الكومونة».

ولم تمض شهور على وجوده في برلين الديمقراطية حتى كرمته الدولة بوضع مسرح «أم شيفباوردم» تحت تصرفه ليقوم فيه مع فرقة البرلينر أنزامبل التي أسسها مع زوجته هيلينه فايغل، بتطبيق نظريته المسرحية بنفسه. فكرس بريشت وفاته كله لهذه الفرقة التي دربها خطوة فخطوة في جميع ما يتعلق بالمسرح من تمثيل ونطق وغناء

ورياضة وديكور وموسيقا، إلى أن أصبح مسرح «البرلينر أنزامبل» بعد فترة وجيزة أحد المسارح الرائدة في العالم كله.

وفي تلك المرحلة بدأ بريشت يعدُّ الكثير من الأعمال المسرحية العالمية لمسرحه ليبيَّن أن نظريته الجديدة في المسرح الملحمي لم يضعها لتنطبق على ما يكتبه هو فقط. فقدم «معلم القصر» عن لينتس و«دون جوان» عن مولير، و«كوريولان» عن شكسبير، و«طبول وأبواق» عن فاركار، و«محاكمة جان دارك» عن آنا سيفرز. كما كتب آخر مسرحياته وهي «توراندوت أو مؤتمر غاسلي الأدمغة» وقدم النسخة المعدلة لـ «محاكمة لوكلوس» 175 بعنوان «إدانة لوكلوس».

وبالإضافة إلى عمله هذا صرف بريشت قسماً كبيراً من وقته وجهوده في تخرج جيل جديد من الممثلين والمخرجين والفنين المتمرسين والمستوعبين لماهية المسرح الجديد أهدافه. وكان يعتمد في ذلك على أسلوب المناقشة والتمرين.

وفي عام 1953 قدم مسرح البرلينر أنزامبل أول مسرحية لكاتب من ألمانيا الديمocrاطية بإخراج بريشت نفسه، وهي «كاتس غرابن» للكاتب المسرحي والروائي إيفين شترىتماتر، ثم تلتها مسرحة رواية «معركة الشتاء» التي أعدَّها بريشت مع المخرج والمنظر المسرحي مانفرد فيكترت عن الشاعر يوهانس ر. بيشر. وببدأت معظم عواصم العالم تقدم على مسارحها أعمال بريشت محاولةً السير على هدى منهجه الفني. وفي الوقت نفسه بدأت فرقه البرلينر أنزامبل بجولة واسعة عبر عدة عواصم أوروبية عرضت خلالها أعمالها لبريشت وغيره.

وتكريماً للجهود الجبارية التي قام بها بريشت من أجل بirth المسرحية الاشتراكية على أرض جمهورية ألمانيا الديمقراطية منحته الدولةجائزة الوطنية من الدرجة الأولى 1953. وفي العام نفسه سافر بريشت إلى الاتحاد السوفياتي لاستلام جائزة لينين للسلام.

وخلال بروفات مسرحية «حياة جاليلية» عام 1956 مرض بريشت مرضًا شديداً اضطره لدخول المستشفى، حيث بقي عدة أسابيع، لكنه غادره قبل أن يتماثل للشفاء التام، وعاد إلى العمل المسرحي، مما أدى إلى انتكاس مرضه وإصابته بالسكتة القلبية التي توفي على أثرها في 14/7/1956. وبناء على رغبته الخاصة دفن بريشت دون أية

ضجة أو مراسيم احتفالية في المقبرة المجاورة لمنزله في برلين، وقد كُتب على شاهدة قبره كلمتان فقط: «برتولت بريشت».

لكن موته لم يؤدّ إلى توقف العمل في البرلينر أنزاميل. فما كان قد بدأه في «حياة جاليلية» تابعه صديقه وشريكه المخرج إريش إنجل، ثم استلمت زوجته إدارة المسرح الذي تابع نشاطاته المحلية والعالمية، سائراً على هدى تعليمات الكاتب الراحل.

تطور المسرح الملحمي بعد بريشت

ولد برتولت بريشت في مدينة أوغسبورغ جنوب غرب ألمانيا عام 1898 لعائلة برجوازية، إذ كان والده مدير مصنع، وكان بروتستانتياً، أما والدته فقد كانت كاثوليكية وثقت علاقتها بالكتاب المقدس بترجمة مارتين لوثر الشهيرة. كتب الشعر مبكراً، وكان يغني ويعزف على الغيتار، ويرتاد احتفالات الأسواق الشعبية ليستمتع بما يقدم فيها من فنون تمثيلية وغنائية وراقصة وألعاب خفة وشعوذة. بعد حصوله على الشهادة الثانوية انتقل إلى ميونيخ ليدرس الطب بناء على رغبة والده، لكنه سرعان ما تركه وانتقل لحضور محاضرات الأدب وعلم الاجتماع ولينخرط في الأجواء الثقافية لهذه المدينة الغنية، إلا أنه لم يكمل دراسته الجامعية، بل انتقل للعمل المسرحي منذ 1922 كDRAMATURG، أي كمعد نصوص ومستشار فكري وفني في مسرح ميونيخ الصغير.

بعد فشل وساطة والده في سوقه إلى الجيش، وعمل في أواخر الحرب العالمية الأولى ممراً في مشفى متنقل جنوب ميونيخ، ورأى هناك بشاعرات الحرب وأثارها على القتلى والجرحى والمشوهين، فتحول إلى مناهض للحرب، وعكس ذلك في كثير من قصائده الشعرية التي ستؤدي إلى وضعه على اللائحة السوداء من قبل النازيين فيما بعد. كما عاش ثورة عام 1919 في ألمانيا حيث نقلوا أخاه الأكبر الصحفي، وكتب عن هذه التجارب في مسرحية «تطبيل في الليل» التي عرضت في ميونيخ 1922، ومارس النقد المسرحي في صحيفة «إرادة الشعب» وحصل على جائزة هاينريش فون كلايست للمسرح على مسرحياته الثلاث الأولى عام 1922، وسلمها من يد إريش إنجل أحد أهم المخرجين المسرحيين في تلك المرحلة. ثم انتقل 1924 إلى برلين ليعمل مع المخرج التجريبي الشهير ماكس راينهاردت في مؤسسة المسرح الألماني. عاش سنوات صعود النازية إلى جانب كثير من الأدباء والفنانيين والمفكرين اليساريين والإنسانيين، إلى أن اضطر عام 1933 للهروب إلى المنافي المتالية، لدرجة أنه قال ذات مرة: «إننا

نبذل بلدان المنفى أكثر مما نبذل أحذيتنا»، فعاش في الدنمارك والسويد وفنلندا والولايات المتحدة وسويسرا وفرنسا. وفي عام 1947 غادر الولايات المتحدة عائداً إلى أوروبا بعد محاكمته من قبل لجنة ماكارثي بتهمة ممارسات معادية لأمريكا، والتي كان ليندون جونسون أحد أعضائها. وفي برلين الشرقية حصل مع زوجته الممثلة هيلينا فايغل على مسرح أطلق عليه اسم برلينر أنسامبل، أي فرقة برلين للمسرح، وعمل فيه حتى وفاته عام 1956.

وخلال حياته التي امتدت ثمانية وخمسين عاماً لم يتوقف بريشت عن التأليف في مجالات عدّة، وأغزر مراحل نشاطه كانت فترة المنافي 1933 - 1947، أما نضوج آرائه النظرية في المسرح الملحمي التي كان قد بدأ التعبير عنها منذ 1928 فقد كانت خلال سنوات عمله في البرلينر أنسامبل مع نشره الصيغة النهائية لكتابه «الأورغانون الصغير للمسرح» الذي عرض فيه رأيه في تطور المسرح الملحمي إلى المسرح الجدلّي، وكتابه الآخر «حوارية شراء النحاس» التي ركز فيها على الدراما تورجيا في العمل المسرحي. وفي عام 1996 صدرت أعماله الكاملة في طبعة محققة وموثقة علمياً، بلغ عدد أجزائها (44) جزءاً موزعة بين المسرحيات الطويلة والقصيرة، والمعدّة عن كتاب آخر، وبين الكتابات النظرية حول المسرح والسينما والإذاعة والأدب والفن والمجتمع والسياسة. ثم هناك الدواوين الشعرية والكتابات النظرية حول الشعر، وأخيراً أعماله التثوية بين الرواية والقصة القصيرة والحكمة.

على الصعيد المسرحي غرف بريشت من معين التراث العالمي منذ الإغريق والرومان، لكنه تأثر بشكل خاص بكريستوفر مارلو وويليم شكسبير، فأعد للأول «حياة إدوارد الثاني ملك إنكلترا» بالتعاون مع الروائي وعالم اللغة السنسيكريتية ليون فويشتغانغر الذي عرفه على المسرح الهندي القديم؛ الذي يحمل الكثير من عناصر التغريب كالأسلبة في الديكور والموسيقا والرقص التعبيري وأسلوب العرض؛ الذي يعتمد على مقدمات تقوم مقام الرواية. كما أعد للثاني مسرحية «كوريو لأنوس» إعداداً درامي تورجياً ملحمياً. وتتأثر من المسرح الألماني بلسينغ وغوته على صعيد الوظيفة الاجتماعية للمسرح، وتتأثر بمعاصره فرانك فريكند من حيث استخدام أسلوب السيرك الشعبي وتقاليد فنون السوق في العرض، وكذلك بغيورغ بوشنر صاحب «فوينتسك» و«موت داتون» كما تأثر خلال الثلاثيات بالطليعيين السوفيتين تريتياكوف ومايرخولد عن طريق اللقاءات الشخصية، وتبادل العروض بين برلين وسان بيترسبورغ. والجدير

بالذكر أن المخرج المجدد ماير خولد أخذ الكثير عن المسرح الصيني، ولفت نظر بريشت إلى خصوصية أسلوبه عندما حضرا معاً عروضاً ممثلاً أوبرا بكين مي لان فانغ، فأبدى بريشت اهتماماً كبيراً بهذا الفن المسرحي الشرقي المغاير للأسلوب الغربي، وتوسع في ذلك باطلاعه على ترجمات مساعدته إليزابيث هاوبيمان لنصوص من مسرح النو والكابوكى الياباني، حيث يبرز التأكيد المستمر على كسر الإيمان في كل ما يرتبط بعناصر العرض المسرحي وخاصة أسلوب الأداء التمثيلي. وقد انصب معظم هذه التأثيرات في بوقعة واحدة خرجت منها عبر الممارسة كتابةً وإخراجاً نظرية المسرح الملحمي؛ التي ستؤثر في حركة المسرح العالمي منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية.

عندما دخل بريشت معترك العمل المسرحي كان المسرح الألماني يعيش صراعاً محتدماً بين تيارين: الطبيعية المحضة القادمة من فرنسا مع نظرية أميل زولا في الأدب، وتطبيقات أندريله أنطون في المسرح الحر الذي كرس مبدأ الإيمان، وكأن ما يجري على الخشبة وراء الجدار الرابع هو الواقع دون أي تدخل من جانب المؤلف والمخرج فكريًا أو أخلاقياً، بحيث تبدو العينة المعروضة غير قابلة للتغيير، كما في المسرحيات المبكرة للألماني غيرهاردت هاوبيمان التي تبناها المخرج أوتو برام في المسرح الحر في برلين إلى جانب مسرحيات إيسن وستريندبرغ وبرناردو. والتيار الثاني الذي جاء ردًا على الطبيعية وخروجاً عليها نتيجة تجارب الحرب العالمية الأولى وثورة 1919 هو التعبيرية التي أكدت على الصراع بين الذات المكبوتة المضطهدة وبين قوانين المجتمع المهيمنة كالقدر، والتي ركزت أيضاً على العبرية الفردية في صنع التاريخ، فشكلت بذلك اختراقاً لأحادية نظرة الطبيعية إلى المجتمع وجمودها، لكنها لم تستطع الوصول إلى تحليل القوى التي تحكم في حركة المجتمع. وقد تمثل هذا التيار في أعمال هانس يوست وإرنست توللر وغيورغ كايزر. إلى جانب أعمال هذين التيارين كانت بعض كبريات المسارح الألمانية تقدم الأعمال الكلاسيكية بصورة متحفية أو المسرحيات الكوميدية من نوع البولفار بقصد الترفيه؛ إلا أن هذا لا ينفي جهود بعض كبار المخرجين مثل ماكس راينهاردت وإريش إنجل من أجل تجديد المسرح الألماني فناً وفكراً؛ كي يصبح معيراً حقيقياً عن طبيعة الصراعات التي يخوضها المجتمع الألماني في تلك المرحلة الحاسمة من تطوره.

في تلك المرحلة بدأ بريشت بدراسة الاقتصاد السياسي والفلسفة الماركسية التي زودته برؤية واضحة لحركة المجتمع وقوانين تطوره، وقد انعكس هذا بوضوح سواء في

مسرحياته التعليمية أم في مسرحياته الكبرى وإعداداته منذ عام 1926، وكذلك في مقالاته النقدية وكتاباته النظرية حول فن جديد للتمثيل يلائم تطور آرائه في المسرح الملحمي على صعيد الكتابة والإخراج وعناصر العرض المسرحي الأخرى، والتي عارض فيها مفاهيم المسرح الأرسطي المعتمد على الإيهام بالواقع المعروض، وعلى عنصر التطهير الذي يولد حالة التصالح بين الفرد ونفسه وبين الفرد والمجتمع، ممثلاً بتنظيماته السياسية والاقتصادية والثقافية. وقد أكد بريشت على الدور الإيجابي للمشاهد المتلقى في العملية المسرحية كي يتحقق هدف العرض المنطلق من توسيط المعرفة بأسلوب ممتع شيق، يدفع المشاهد لاستخدام محاكمته العقلية، خلال متابعته للأحداث المعروضة أمامه، والمتعة التي يقصدها بريشت ليست هي المتعة الحسية الآنية التي ينتهي تأثيرها بانتهاء العرض، وإنما هي متعة ذهنية جمالية يمتد مفعولها من خلال المقارنات والتساؤلات التي يستدعياها ويوقفها العرض في ذهن المشاهد، ابن القرن العشرين، ابن عصر العلم.

إن جوهر نظرية بريشت في المسرح الملحمي يتركز في مجموعة من العناصر التي يجب أن تتحقق في النص والعرض معاً؛ بحيث يتجلّى الواقع المعروض قابلاً للتغيير من قبل الإنسان الفاعل، عبر جدلية علاقة التأثير والتأثير المتبادل بين الفرد والمجتمع، وليس كحالة ساكنة قدرية أو مؤبدة، لا حول للإنسان تجاهها. وهذه العناصر تنطلق من مفهومه للتغريب الذي يهدف بشكل أساسي إلى الكشف عن غرابة ما يبدو مألوفاً في الممارسات الحياتية على الصعد كافة. ولكي يحقق ذلك أكد بريشت ضرورة توضيع الحدث المعروض في سياق تاريخي في ماضٍ محدد، في حين أن الدراما الأرسطية توحّي للمشاهد بأن الحدث يقع الآن. ومن أجل إظهار أن ما يعرض هو لعبة مسرحية وليس الواقع، أي من أجل الإعلان عن المسرحة لجأ بريشت إلى عناصر كسر الإيهام عن طريق الراوي والأغاني واللافتات والأفلام وغيرها. أما الحكاية التي يعتبرها جوهر المسرح فيجب ألا تقدم متسلسلة كما في المسرح الدرامي، وإنما كحدث متقطع يتتطور بوتّبات، وليس المهم في الحكاية نتيجتها، وإنما كيف حديث، بمعنى التأكيد على مسارها عن طريق التقطيع إلى لوحات، تعرّض كل منها نموذجاً أو موقفاً في سياق الامتداد الزمني بحيث يتجلّى تحول الشخصية عبر مسبباته بوضوح للمشاهد، فيتعلم ما لم تتعلمها الشخصية في ظروفها الموضوعية. وهذه الحكاية لا تقدم كبنية تصاعدية كما في المسرح الدرامي ببداية وذروة ونهاية، وإنما لكل لوحدة من لوحات الحكاية بنيتها

التصاعدية المصغرة، ولهذا قد تغيب العقدة أو النزوة من الحكاية المسرودة لأن الصراع هنا ليس معلناً أو مباشراً كما في المسرح الدرامي بين الفرد والآخر أو بين الفرد وقوة ما كالمجتمع أو القدر، وإنما يتجلّى في المسرح الملحمي من خلال التناقض بين الكلام والأفعال أو التصرفات، كما في شخصية تاجر اللحوم ماولر في «يوهانا قديسة المسالخ». وعلى تقدير المسرح الدرامي فإن الخاتمة لدى بريشت مفتوحة، أي أن الحدث يبقى ممتدًا في ذهن المشاهد ومخيلته. أما الشخصية المسرحية فهي في المسرح الملحمي ليست متكاملة ذات سيرة تامة، بل هي تعبر عن نفسها بمجموعة أفعال وخطابات غير متوافقة، أي كسلوك غستوس اجتماعي تاريخي يتبدى في وضعياتها وحركاتها وكلامها. والشخصية لا تتحرك على الخشبة ضمن ديكور واقعي، وإنما شرطي مؤسلب، أما الإكسسوارات التي تحول عبر توظيفها واستخدامها إلى أغراض فهي واقعية. وقد استخدم بريشت الإضاءة البيضاء الثابتة من مصادر مرئية من قبل المشاهد؛ الذي جعله يرى عملية تبديل الديكورات بين اللوحات من قبل الممثلين أنفسهم بالتعاون مع عمال المسرح، هذا بالإضافة إلى وجود الفرقة الموسيقية بشكل ظاهر على طرف الخشبة. وهذا كلّه طبعاً من أجل كسر الإيهام وإعلان المسرحة التي تتبلور باستمرار من خلال أداء الممثل الذي يعايش الدور ويعرضه أمامنا دون أن يتماهى فيه أو يتقمصه، وهذا يتطلب ممثلاً عالي الثقافة وممتلكاً لأدواته الفنية؛ بحيث يستطيع إعادة إنتاج الحالة التي تمر بها الشخصية دون انفعال، وهنا تعلم بريشت الكثير من أسلوب التمثيل في المسرح الشرقي. وأهمية هذه العناصر لا تتبع من تطبيق بريشت لها على مسرحياته فحسب، وإنما من خلال إعداده الدراما تورجي للكثير من المسرحيات الكلاسيكية لتتلاءم مع المشاهد المعاصر ابن عصر العلم، انطلاقاً من موقعه الإيديولوجي، أي من الماركسية.

إذا بحثنا عن تأثير المسرح الملحمي بعد بريشت في ألمانيا نفسها، بشقيها سابقاً، وموحدة حالياً فسنجد جيلاً كبيراً من المخرجين تحديداً الذين استفادوا من نظرية بريشت في الإخراج وعمله مع الممثل، سواء في إخراجهم لأعماله أو أعمال غيره من المعاصرين أو الكلاسيكيين، مثل مانفرد فكترت وينو ييسون وهainer مولر وبيتير شتاين وتوماس لانفهوف وغيرهم. والجدير بالذكر أن هؤلاء قد انطلقوا من مقوله بريشت الهامة بضرورة التغيير المستمر، فلم يتوقفوا عند نماذج أو موديلات إخراج البرلينر أنسامبل التي تمسك بها البعض كمن يعبد صنماً، وإنما طوروا أسلوب عمل

بريشت بما ينسجم مع تطور واقعهم، وخاصة على صعيد تطور السينما والتلفزيون. فييسون مثلاً زاوج بين أسلوب بريشت وتقاليد الكوميديا ديلارتي وإنجازات ماكس راينهاردت على صعيد التقنيات المسرحية. وقسم منهم مثل رودولف بینکا ولانغهوف وشتاين عملوا في تدريس التمثيل، فخرّجوا دفعات متتالية من الممثلين معتمدين على نظرية بريشت. وهذا ما لمسناه بشكل مباشر عندما زار رودولف بینکا دمشق مرتين، ودرّس في المعهد العالي للمسرح. وعلى صعيد التأثير بريشت كمؤلف مسرحي هناك هاينر مولر وبيتر هاكس وماكس فون دير غرون؛ الذين أثروا المسرح الألماني المعاصر بأعمال كان وما زال لها كبير الأثر بالنسبة للجمهور الألماني عامه.

أما خارج ألمانيا وفي أوربة الشرقية تحديداً فقد كانت أعمال بريشت غير مرغوب بها؛ لأن شخصياته لا تتفق مع مفهوم البطل الإيجابي الذي روجت له الواقعية الاشتراكية الجданوفية، ومع ذلك فقد لاقت آراءه صدى لافتاً لدى ناقد وباحث مسرحي كبير مثل إيليا فرادكين الذي ترجم بعض أعماله النظرية ومسرحياته الأخيرة. وقد يعود تفسير غياب تأثير نظرية الملحمي في الاتحاد السوفيتي إلى غنى تقاليد مسرح أوكتوبر ممثلاً بتجديداً فاختانغوف ومايرخولد لقواعد ستانسلافسكي وللتطورات اللاحقة على أيدي مخرجين كبار مثل أوكلوبكوف ويفريموف وإفروس وغيرهم. وإذا توجهنا من الاتحاد السوفيتي إلى اليابان أحد مصادر بريشت الأساسية؛ فسنرى أن المخرج شندا كوريما الذي سبق أن تلمذ في ألمانيا على أيدي إرفين بيسكاتور قد نقل تقنيات مسرح بريشت إلى وطنه وقدمه للجمهور الياباني، ثم تبعه المخرج هيرا واتاري؛ فأسس فرقة طوكيو للمسرح أو طوكيو أنسامبل على غرار برلينر أنسامبل واختص بعرض مسرحيات بريشت بأسلوبه الملحمي. أما في الغرب فإن أصداء المسرح الملحمي قد وصلت إلى فرنسا خلال زيارة البرلينر أنسامبل لباريس في منتصف الخمسينيات، وتركت وراءها أثراً عميقاً في الأوساط المسرحية الفرنسية العريقة، إذ اعتبر النقيض الفكري والفكري لمسرح العبث ولمسرح الوجودي، وتبناه كل من برنار دورت وجان لوبي بارو، ورولان بارت في مجلة «المسرح الشعبي»، كما انعكس تأثيره على الكاتب آرمان غاتي. وكذلك على الكاتب الإنكليزي جون آردن، أضف إلى ذلك كتاب الناقد الشهير مارتن إسلين عن بريشت ومسرحه الملحمي إلى جانب ترجمة أعماله الكاملة إلى الإنكليزية بشكل متوازن مع صدورها بالفرنسية. وهناك

في الولايات المتحدة الأمريكية جمعية تحمل اسم بريشت يرأسها الباحث المعروف ليوبولد غريم، وتصدر كتاباً سنوياً بعنوان «أبحاث في مسرح بريشت».

وبصورة عامة يمكننا أن نقول إن تأثير مسرح بريشت كان واضحاً في معظم أنحاء العالم، الأمر الذي ينعكس في المؤتمر السنوي الذي يعقد في برلين، والذي يشارك فيه باحثون وفنانون مسرحيون من مختلف أنحاء العالم. وقد تجلّى هذا التأثير على صعيد تحرير العرض المسرحي من القوالب السائد، وكذلك على صعيد العمل الدراميولوجي في تحضير النصوص وإعدادها وأسلوب العمل داخل الفرقة ومع الممثل، وعلى مستوى استخدام الموسيقا. وهنا علينا ألا ننسى المخرج الإيطالي المسرحي الكبير جيورجيو ستريلر مدير مسرح ميلانو، والذي توفي قبل سنوات معدودة.

بريشت والكتابة المسرحية العربية

لا شك أن مسرح برتولت بريشت (1898 – 1956) الذي وصل إلينا في البلدان العربية منذ نهاية الخمسينيات عن طريق ترجمة بعض مسرحياته وكتاباته النظرية، قد ترك أثراً واضحاً على حركة المسرح العربي، خاصة بعد هزيمة حزيران/يونيو 1967 التي سببت صدمة هائلة للشعب العربي عامة ولمثقفيه خاصة؛ عندما تهاوت دعاوى الإعلام العربي، وتجلت حقائق طبيعة المواجهة مع العدو الصهيوني واضحة، فاستيقظوعي المثقف على واقع مزرٍ كان مسترًّا بأكاذيب الإعلام وببالغاته الفارغة من أي محتوى مستند إلى الواقع. عند هذا المنعطف في حياة الإنسان العربي، وحول الوسائل وأشكال التعبير التي تنقله إلى حيز التأثير المباشر على الصعيد السياسي والاجتماعي والفكري، وحول كيفية تشكيله أو تأسيسه لوعي جديد بالواقع الجديد.

ولما كان المسرح من دون الأجناس الأدبية الأخرى يتميز بخاصية العلاقة المباشرة بين المرسل والمتلقي، بين الممثل على الخشبة والجمهور في الصالة خلال العرض المسرحي، بحث تحقق رسالة العرض المسرحي عبر صياغتها ومعالجتها الإخراجية والأدائية هدفها آنياً في الجمهور، وليس كحال القصيدة والقصة والرواية والمقالة المقروءة فردياً، فقد اتجه العديد من الأدباء العرب للكتابة للمسرح الذي كان موجوداً على المستوى الفني في بعض العواصم العربية، دون أن يحقق أثراً اجتماعياً أو سياسياً ملماوساً. ومن بين هؤلاء الأدباء في سوريا على صعيد الذكر لا الحصر محمد الماغوط

وممدوح عدوان وفرحان ببل؛ الذين رقدوا الكتاب المسرحيين المتواجهين على الساحة أصلاً بزخم جديد. ومن حقق منهم نضع الوعي السياسي الاجتماعي والأدوات الفنية استمر، ومن قصر توقف.

لم يتوفّر في تجارب المسرح العربي الفتى آنذاك ما يسعف المسرحيين في تناول ومعالجة القضايا الراهنة الملحة مضموناً وشكلأً، فالتفتوا إلى مسارح العالم بحثاً عن النموذج الذي يمكن التعلم من تجربته والاقتداء به أو اقتباسه أو تعربيه، فوقعوا على بريشت الذي كان تأثير مسرحه كبيراً في أوربة منذ الخمسينيات. وتعود أسباب اللقاء مع مسرح بريشت إلى أمور عده، منها أنه مسرح سياسي اجتماعي بامتياز، مع الشكل الفني الجديد اللافت للنظر، والاهتمام الأوروبي الكبير بمسرحه من قبل أسماء فنية لامعة مثل برنار دورن وجان فيلار في فرنسا وجورجيو سترييلر في إيطاليا، إلى جانب الناقد الإنكليزي الشهير مارتن إسلين الذي ألف كتاباً حول مسرحه. كما أن توفر ترجمات أعمال بريشت المسرحية والنظرية إلى الفرنسية والإإنكليزية والإيطالية ثم إلى الروسية قد لعب دوراً كبيراً في ذلك، خاصة وأن اللغتين الأجنبيةتين المنتشرتين في الوطن العربي كانتا الفرنسية والإإنكليزية، أما تأثير اللغة الروسية ومسرحها فقد أتى لاحقاً بعد عودة بعض دارسي الأدب والمسرح في الاتحاد السوفييتي إلى أوطانهم.

إن مسرح بريشت يستند، كما أسلفنا، إلى نظرية متكاملة في التأليف والتمثيل والإخراج والديكور والأزياء والإضاءة، أي في عناصر العرض المسرحي كافة. وهذا الجانب الفني يستند بدوره إلى موقف فكري متكامل من العالم ينبع من الماركسية. ومن هنا يصعب التأثر بمسرح بريشت بصورة إيداعية، إن لم يتم التعرف على نظريته في تكاملها فكريأً وفنيناً مع توفر الوعي بكيفية الاستفادة منه محلياً في ظروف واقع مغاير، ثقافياً وسياسياً واقتصادياً اجتماعياً، وتجاه جمهور يحمل ذائقـة جمالية مختلفة. واللافت للنظر هو أن بريشت منذ بداياته لم يكن يؤمن بالعقلانية الفردية في المسرح، وإنما بأسلوب العمل الجماعي مع معاوناته ومعاونيه في الكتابة ومع الملحنين الموسيقيين ومصممي الديكور والأزياء. وكثيراً ما كان يعدل في نصوصه خلال التمارين بناء على آراء الممثلين. ومعظم مسرحياته تحمل أسماء معاوناته إلى جانب اسمه مثل إليزابيث هاوبيمان ورووث برلاو ومارغريت شتفين. وواجبات فريق العمل لديه تمتد من البحث السياسي الاقتصادي الاجتماعي إلى الترجمة والمشاركة في

الصياغة التأليفية فكريًا ولغوياً. وهذا ليس سرًا كما يزعم البعض، حاول بريشت أن يخفيه، بل هو معلن في طبعات مسرحياته ومذكرات من عملوا معه وعايشوه.

ولكي نحلل عملية التأثير بمسرح بريشت في بعض البلدان العربية كسورية ولبنان ومصر، لا بد من تناول طرق التواصل التي تم عبرها هذا التأثير الذي يحمل وجهين واضحين، أولهما سلبي وثانيهما إيجابي. لقد تم ترجمة عدد من مسرحيات بريشت، وعدد قليل جداً من كتاباته النظرية إلى العربية عن طريق اللغات الألمانية والإنكليزية والفرنسية، وقسم من هذه الأعمال ازدواج ترجماتها عن اللغة نفسها، كما في حال «الاستثناء والقاعدة»، أو عن لغتين كما في حال «حياة غاليليو غاليليه» مثلاً. وفي معظم الحالات قام بالترجمة أناس غير مختصين بالمسرح، ولا يعرفون عن بريشت إلا النزد اليسير، فظهرت غالبية هذه الترجمات بعيدة عن روح الأصل، أو غريبة عن خصوصية اللغة المسرحية، كما في حال ترجمات الدكتور عبد الرحمن بدوي؛ التي لم ترَ النور على أيٍّ من خشبات المسارح العربية. ومن هنا تولد لدى المسرحي والقارئ العربي انطباع عميق بأن مسرح بريشت جاف بارد لا يحرك المشاعر، بل يخاطب العقل الألماني. وهذه الفكرة الأخيرة روجت لها بعض المقالات التي تنم عن جهل مدقع بكتابات بريشت، مؤكدة أن الفارق شاسع بين منهجهي بريشت وستانسلافسكي في التعامل مع الممثل وكيفية أدائه للدور. ونذكر على سبيل المثال حادثة الاستبدال بترجمة بدوي ترجمة صلاح جاهين عن الإنكليزية في المسرح القومي في مصر عند تقديم «دائرة الطباشير القوقازية». أما ترجمات عبد الغفار مكاوي فقد جاءت في بعض الأحيان تأويلية تصالحية، كما في حال «السيد بونتيلا وتابعه ماتي» فشوهدت مقوله نص بريشت. وأليس مدهشاً أن تكون ترجمة «رؤى سيمون ماشار» نقلًا عن النص المعد للمسرح الفرنسي بدلاً من نص بريشت الأصلي، دون الإشارة إلى ذلك؟

إلى جانب هذا كله فإن المسرحي العربي الذي لا يجيد الإنكليزية أو الفرنسية لم يستطع الاطلاع على مؤلفات بريشت النظرية في المسرح، إذ لم يترجم منها إلى العربية سوى مقالات متفرقة حتى نهاية السبعينيات، ولهذا كان استيعابه لمسرحه قاصرًا، إن لم نقل مشوهاً. لكن بريشت كان قد أصبح موضة لدينا كما حدث مع المسرح الوجودي ومسرح العبث، فظهرت هنا وهناك بعض الكتابات مقلدة ترجماته إلى العربية، ناقلة عنه استخدام الرواي وقطعه للحدث الدرامي أو تدخله فيه، أو خطاب الممثل المباشر إلى الجمهور، أو استخدام الأغاني، أو نزول الممثلين إلى الصالة

والاختلاط بالجمهور، وفي ظنها أن هذا هو مبدأ التغريب البريشتي فقط؛ وبالتالي فإن هذه المحاولات المقلدة لم تأخذ عن بريشت سوى تقنية مسرحية معزولة عن توظيفها الصحيح في السياق الفكري والفنى للنص والعرض على حد سواء. أضف إلى ذلك ظاهرة تقليد المقلدين وهي الحالة الأشد سوءاً. ولما كانت كل موضة طارئة محكومة بالزوال، لعدم قدرتها على التأسيس لما هو أصيل ومفيد، فقد أفلتت موجة تقليد بريشت مع نهاية السبعينيات؛ وهذا هو الوجه السلبي للتأثر بمسرح بريشت. ولكن خلال الفترة نفسها وجدت هناك سبل أخرى للتأثر والاستيعاب المبدع لبريشت لدى عدد من المسرحيين العرب الذين درسوا المسرح في الغرب أو الشرق، واطلعوا على أعماله في ترجمات موثوقة، ورأوا بعض مسرحياته بخارج فناني انطلقوا من مفاهيم بريشت بل وطوروها وفق خصوصية ظروفهم وجهودهم. وكان هناك بعض المسرحيين الذين يجيدون الفرنسية أو الإنكليزية، وساحت لهم أكثر من فرصة للالتفاف على تجارب بريشت في مسرحه «برلينر أنسامبل» بعد وفاته أو في مسارح أوروبية أخرى. وفي كلا الحالين كان هؤلاء من حيث الانتماء الفكري ماركسيين، ويمتلكون ثقافة واطلاعاً أدبياً ومسرحياً واسعاً، مما أهلهم للولوج إلى عوالم بريشت من الباب العريض ولهمض أسس وتطورات مسرحه في سياقه وظرفها التاريخي، فلم يخلطوا بين مراحله الإبداعية ويقفزوا بينها، بل استوعبوا أسباب ظهوره ثم تجاوزوه مرحلة معينة، رابطين بين الكتابة المسرحية والنظرية والممارسة العملية للإخراج، إلى جانب مواقفه من الظواهر المسرحية والسياسية والاجتماعية، فأدركوا سلماً تطوره من المرحلة المبكرة إلى التعليمية فالملحمية فالجدلية، وكذلك حقيقة علاقته بستانسلافسكي وما يرخوله وفاغتنغوف وشكسبيير وفرانسوا فيون وجданوف ولوكاتش، ففهموا لماذا لم يطرح بريشت في مسرحياته مثل البطل الإيجابي كما طالبت به الواقعية الاشتراكية المؤطرة. ومع كل هذا جاءت أعمال هؤلاء المسرحيين العرب منذ مطلع السبعينيات متباعدة في أدوات تعبيرها وبنياتها الفنية، رغم اتفاقها من حيث الأسس الفكرية والسياسية.

في الدورة الثالثة لمهرجان دمشق المسرحي عام 1971، وخلال الندوة الفكرية التي انعقدت على هامشه قام جدل هام بين السوري سعد الله وнос واللبناني جلال خوري حول الهوية السياسية للمسرح الذي يحتاجه العرب في هذه المرحلة الخامسة من تاريخهم، شارك فيه عدد كبير من المسرحيين العرب المساهمين في تلك الدورة. وقد رأى وнос آنئذ أن مصطلح المسرح السياسي بمفهوم إرفين بيسكاتور فضفاض لا

ينسجم مع مهام المرحلة، إذ أن كل مسرح هو من موقعه سياسي، حتى وإن لم يعلن ذلك، وطرح ونوس بدلاً عنه مصطلح «مسرح التسييس» الذي عليه أن يؤسس لدى المتفرج المعاصر لوعي جديد. ولتحقيق ذلك لا بد للمسرح من معرفة جمهوره وسبر خلفياته الثقافية والاجتماعية والسياسية وذائقته الفنية، لكي لا يبقى عالمة استفهام مجهلة الهوية، فتضيع الرسالة الفكرية الفنية التي ينبغي للمسرح تسريبها إليه بهدف التأثير فيه. ومن هنا تحديداً عاد ونوس إلى تجربة الرواد العرب في منتصف القرن التاسع عشر، فدرس بعمق محاولات تجذيرهم للفن المسرحي في التربة العربية، وعرف كيف يوائم ما بين إنجازاتهم وما يمكن الاستفادة منه من مسرح بريشت للبيئة السورية في الظروف الراهنة. وإذا استعدنا في ذاكرتنا مسرحيات ونوس منذ السبعينيات، مثل «سهرة مع أبي خليل القباني» و«مغامرة رأس المملوك جابر» و«الملك هو الملك»، بل حتى بعض مسرحياته الأخيرة، مثل «منمنمات تاريخية» و«ملحمة السراب» و«طقوس الإشارات والتحولات» لأدركنا مدى استيعابه الإبداعي لمسرح بريشت، ومدى اندغامه كذلك في بنية مجتمعه العربي، وذلك من خلال البنية الملحمية والحكائية أو الأمثلة، والتأكد على التأريخية وبنية النص المفتوح التي تتكامل عبر الارتجال في عملية الإخراج. وقد أرفق ونوس كتابه المسرحية بمجموعة مقالات نظرية جمعها ونشرها تحت عنوان «نحو مسرح عربي جديد» أوضح فيها مواقفه من فن المسرح ودوره الاجتماعي. كما ساهم من خلال «مجلة الحياة المسرحية» وعبر مراجعته لعدد من ترجمات بريشت إلى العربية في تصحيح صورة هذا الفنان بالنسبة للقارئ العربي.

أما جلال خوري فقد ظهر منذ مطلع السبعينيات في بيروت كمخرج ومؤلف مسرحي في آن معًا، فجمع بذلك ناصيتي الإبداع في شخص واحد، كما هو الحال عند بريشت تقريبًا، فلم يكتف باخراج مسرحياته، بل قدم أعمالاً لبريشت كان لها كبير الأثر في حركة المسرح اللبناني حينذاك؛ ومن لا يذكر انطوان كرباج في دور آرتورو أوي؟ هذا الديكتاتور الذي يصعب إيقافه عند حده، حسب العنوان الأصلي للمسرحية. أما بصمة بريشت في مؤلفات جلال خوري فقد كانت جلية لا تخطئها العين، سواء في «وايزمانو بن غوري وشريكاه» أم في «سوق الفعال» وغيرها، بل وحتى في «الرفيق سจعان»، آخر أعماله ضمن هذا الاتجاه، التي قدمت بالألمانية على مسرح مدينة روستوك في ألمانيا الديمقراطية. لقد حاول جلال خوري في جل أعماله أن يزاوج بين بيسكاتور وبريشت بغية تحقيق الأثر السياسي آنياً في الصالة، وتفعيل الجمهور وحشه

على اتخاذ موقف مما يجري حوله على الصعيد السياسي. كما دعم من موقعه كفنان مسرحي شهيراً آنذاك إصدارات دار الفارابي لترجمات بريشت الجديدة، مخططاً لنشر مؤلفاته الكاملة، إلا أن ظروف الحرب الأهلية اللبنانية أعاقت هذا المشروع. واللافت للنظر في الموقف من اللغة المسرحية بين ونوس وخوري هو تبني الأول للغة الفصحى وتوجه الثاني نحو الدارجة اللبنانية.

أما في مصر، البلد الذي تلقى الأصداء الأولى لمسرح بريشت منذ نهاية الخمسينيات وترجم الكثير من أعماله إلى جانب نشر الكثير من الدراسات عنه من موقع موالية ومعارضة على حد سواء، فقلما نظر على كاتب بارز تجلت في مسرحياته تأثيرات بريشت، إلا إذا اعتربنا البنية الملحمية في مسرحيات نجيب سرور الشعرية مثل ثلاثة «ياسين وبهية - آه ياليل يا قمر - آه يا بلد» وأ«وبر الشحاتين» دلالة غير مباشرة على تأثره بمسرح بريشت الشعري في إطار توجهه الوطني ذي الصبغة اليسارية. وفي الوقت نفسه نجد المخرج كمال عيد، خريج هنغاريا، يسيء فهم مسرحيات بريشت المبكرة مثل «بعل» و«طبول في الليل» و«في أدغال المدن» مصنفًا إياها ضمن التيار التعبيري الأوروبي، رغم أنها تمثل موقف بريشت الناقد للفكر والفن التعبيريين في ألمانيا، نظراً لأن هذا التيار قد مجد العبرية الفردية المعزولة عن ظروف التاريخ والبيئة. كما نجد مخرجاً آخر هو سعد أردى الذي درس في إيطاليا، واطلع هناك على تجارب جورجيو ستريلر في «بيكولو تياترو ميلانو» يحاول في بعض أعماله الإخراجية استلهام منهجم بريشت في الإخراج والتمثيل، ولكن دونما نجاح ملحوظ، إذ يستحيلأخذ الجزء نيابة عن الكل.

لسنا هنا بقصد الدفاع عن بريشت وفنه المسرحي، فهو لا يحتاج إلى ذلك؛ إلا أن اهتمام ألمانيا الموحدة بالاحتفال بمئويته في العاشر من شباط/فبراير 1998 إلى جانب الاحتفالات الأخرى في مختلف أنحاء العالم تدل بلا شك على أهمية موقعه كأديب ومسرحي ومفكر. وما الضجة الإعلامية التي أثارها كتاب الأميركي جون فوجي «بريشت وشركاه» إلا فقاعة سوق تجاري يبحث عن مناسبة للربح السريع.

في كتابه الهام «المساحة الفارغة» قال المخرج البريطاني الشهير بيتر بروك ما معناه: «لا يسعنا فهم واستيعاب المسرح في العالم بعد الحرب العالمية الثانية دون وقفه متأنية عند مسرح بريشت».

خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة

عن كتاب: «في الواقعية»، تأليف برتولت بريشت

إن من ي يريد اليوم مكافحة الكذب والجهل، ومن ي يريد كتابة الحقيقة عليه في الحد الأدنى أن يتغلب على خمس صعوبات، عليه أن يتحلى بالجرأة على كتابة الحقيقة رغم أنها تضطهد في كل مكان؛ وأن يمتلك الذكاء للتعرف عليها رغم أنها تخفي في كل مكان؛ وأن يملك فن استخدامها سلحاً، وأن يكون قادراً على الحكم باختياره أولئك الذين تصبح الحقيقة في أيديهم فعالة؛ وأن يمتلك الدهاء لنشرها بين هؤلاء. إن هذه الصعوبات جسيمة بالنسبة للذين يكتبون تحت سيطرة النازية، ولكنها تشمل أيضاً الملاحدين والفارين، وحتى أولئك الذين يكتبون في البلدان التي تسود فيها الحرية البورجوازية.

.1.

الجرأة على كتابة الحقيقة

يبدو من البدهي أن على الكاتب كتابة الحقيقة، بمعنى أن من واجبه ألا يضطهدوها أو يخفيفها، وألا يكتب شيئاً كاذباً. عليه ألا ينحني أمام الأقواء وألا يخدع الضعفاء. إنه من الصعب جداً طبعاً ألا ينحني المرء للأقواء؛ وخداع الضعفاء يكسب المرء امتيازات كبيرة. فقدان إعجاب أصحاب الملكية يعني التنازل عن الملكية. والتخلّي عن أجر عمل منجز يعني، في ظروف ما، التخلّي عن العمل، وغالباً ما يعني رفض المجد لدى الأقواء رفضاً للمجد كليّة. وهذا بحاجة لجرأة. إن الزمن الذي تسود فيه ذروة الاضطهاد، هو الزمن الذي يكثر فيه الحديث عن الأشياء العظيمة والسامية. وفي مثل هذا الزمن تصبح الجرأة ضرورية للتحدث عن الأمور البسيطة والصغيرة، كطعام الكادحين وسكنهم، وفي خضم الصراع العارم تصبح التضحية القضية الرئيسية. عندما يغمر الفلاحون بالثناءات، يكون من الجرأة التحدث عن الآلات والأسمدة الرخيصة التي تسهل عليهم عملهم، عندها يكون من الجرأة أن يسأل: عما إذا لم يكن الجوع والجهل وال الحرب سبباً في وجود كائنات مشوهة بصورة رهيبة. والجرأة ضرورية أيضاً لقول الحقيقة عن الذات، عن المهزوم. كثير من الملاحدين يفقدون القدرة على إدراك أخطائهم. وتبدو لهم الملاحة كأبغض أنواع الظلم. وبما أن الملاحدين هم الذين يقومون بالملائحة، فهم لذلك أشرار، أما الملاحدون فسبب ملاحتهم هو طيبتهم. لكن هذه الطيبة ضربت وهزمت ومنعت، ولهذا فإنها كانت طيبة ضعيفة سيئة غير صامدة

وغير أهل للثقة، فالضعف ليس صفة خاصة بالطيبة ككون البطل خاصاً بالمطر. فما يحتاج قوله إلى جرأة هو أن الطيبين قد هزموا بسبب ضعفهم لا بسبب طيبتهم. بالطبع يجب أن تكتب الحقيقة في صراعها ضد اللا حقيقة، ويجب ألا تكون شيئاً عاماً، رفيعاً وقابلأً للتأويل. فاللا حقيقة هي بالتأكيد نتيجة لهذا العام، الرفيع والقابل للعديد من التأويلات. وعندما يقال إن أحدهم قد قال الحقيقة، فهذا يعني مبدئياً أن البعض أو الكثير أو واحداً فقط قد قال شيئاً آخر، كذبة، أو شيئاً عاماً، أما هو فقد قال الحقيقة، قال شيئاً عملاً، فعلياً، غير قابل للدحض، قال جوهر القضية.

إن الاحتجاج على سوء العالم وعلى انتصار الشراسة بشكل عام، والتهديد بانتصار الفكر في ذلك الجزء من العالم حيث ما زال هنا مسماً به، كل هذا لا يحتاج إلى القليل من الجرأة. هناك الكثير من يظهرون، وكأن المدافع موجه نحوهم، في حين أن الموجه نحوهم هو فقط مناظير الأوربا. إنهم يرتفعون حناجرهم بمطالبيهم في عالم من الأصدقاء والناس المسالمين. إنهم يطالبون بعدالة عامة، لم يفعلوا شيئاً من أجلها أبداً، ويطالبون بحرية عامة، من أجل الحصول على جزء من غنيمة سبق وأن اقتسموها منذ مدة طويلة. الحقيقي من وجهة نظرهم هو فقط ما يبدو جميلاً. ولكن عندما تكون الحقيقة عملية رياضية أو شيئاً جافاً، وثائقياً، شيئاً يحتاج بلوغه إلى جهد ودراسة، فإنها بالنسبة إليهم لا حقيقة، لا تخدرك ولا تولد النشوة. إنهم لا يملكون من صفات من يقول الحقيقة سوى المظهر الخارجي. إن الشقاء معهم هو أنهم لا يعرفون الحقيقة.

2.

ذكاء التعرف على الحقيقة

بما أن كتابة الحقيقة أمر صعب، لأنها تضطهد في كل مكان، تعتقد الأغلبية أن كتابة الحقيقة أو كتمانها مسألة ضمير، واعتقادها هذا، أمر يحتاج إلى جرأة، فقط. لكنها تنسى الصعوبة الثانية، صعوبة العثور على الحقيقة. ولا يمكن بأي حال من الأحوال الاستخفاف بمسألة العثور على الحقيقة. ليس من السهل مبدئياً أن نجد الحقيقة الجديرة بالقول. فمثلاً، الآن، وعلى مرأى من العالم أجمع، تفرق أكثر دول العالم تحضراً، دولة بعد أخرى، في أبغض أنواع البربرية. ويعلم الجميع في هذا المجال أن الحرب الداخلية التي تنفذ بأذهب الوسائل يمكن أن تتحول بين ليلة وضحاها إلى حرب خارجية، قد ترك هذا الجزء من العالم وراءها أنقاضاً على أنقاض. هذه حقيقة لا شك فيها، ولكن هناك طبعاً حقائق أخرى. فمثلاً، ليس من الكذب في شيء أن يقال إن للكرسي مساحة للجلوس وإن المطر يهطل من الأعلى نحو الأسفل. كثير من الأدباء

يكتبون حقائق من هذا القبيل. ومثلهم في هذا مثل الرسامين الذين يغطون جدران السفن الغارقة بلوحات طبيعة صامتة. إن صعوبتنا الأولى لا تسرى عليهم، ومع هذا فهم يتمتعون بضمير جيد. إنهم يتبعون رسم لوحاتهم بعيداً عن تأثير نفوذ الأقواء، ولكن في الوقت نفسه أيضاً بعيداً عن صرخ المغتصبين. إن فقدان سلوكهم لأي معنى يولد في أنفسهم بالذات تشاوئاً «عميقاً» يبعونه بأسعار مرتفعة، في حين أن هذا التشاوئ قد يكون في الواقع أكثر ملامة لآخرين، بمقارنتهم مع هؤلاء الأساتذة وهذه المبيعات. ومع هذا فليس من السهل أبداً إدراك أن حقائقهم هي من فصيلة حقائق الكراسي والمطر، لأن صداتها عادة يبدو وكأنه صدى حقائق عن قضايا مهمة. فالتشكيل الفني يتجسد بإكساب شيء ما أهمية ما.

ولدى إمعان النظر فقط، يدرك الإنسان أنهم لا يقولون سوى: «الكرسي هو الكرسي» و: «ليس في وسع أي كان أن يفعل شيئاً ضد هطول المطر نحو الأسفل».

إن هؤلاء لا يجدون الحقيقة الجديرة بالقول. في حين أن آخرين منهمكين فعلاً بالواجبات الأكثر إلحاحاً، لا يخافون أصحاب السلطة ولا الفقر، ومع هذا فهم غير قادرين على العثور على الحقيقة. إن ما ينقصهم هو المعرفة. وهم متخلدون بالمعتقدات الغيبية القديمة. وبالأحكام المسبقة الشهيرة التي صيغت في الأزمان الغابرة بشكل جميل. والعالم من منظورهم بالغ التعقيد، وهم لا يعرفون الواقع ولا يدركون العلاقات. وبالإضافة للمعتقدات، هناك ضرورة للمعارف المكتسبة وللأساليب المدروسة. إن كل الكتاب في هذا العصر، عصر التعقيبات والتغييرات الكبيرة، بحاجة لمعرفة المادية الديالكتيكية والاقتصاد والتاريخ. ويمكن الحصول على هذه المعرفة من الكتب وعن طريق المشاركة العملية، هذا إذا توفرت الجدية الضرورية. إن بمقدور الإنسان كشف الكثير من الحقائق بطريقة أكثر سهولة، وذلك بكشف أجزاء أو جوانب منها تقود للعثور عليها كلها. إذا أراد الإنسان أن يبحث، فلا بأس بطريقة ما، ولكن بمقدوره أن يجد الحقيقة دون طريقة، بل وحتى دون بحث. ولكن الإنسان لا يصل بطريق المصادفة لعرض الحقيقة بحيث يعرف الناس، بناءً على هذا العرض، كيف عليهم أن يتصرفوا. إن أولئك الذين لا يدونون إلا الواقع الصغيرة لا يستطيعون جعل هذا العالم قابلاً للتعامل معه. ولكن ليس للحقيقة من هدف آخر سوى هذا. لذلك فإن هؤلاء الناس غير أكفاء للتصدّي للمطالبة بكتابة الحقيقة.

إذا كان إنسان ما مستعداً لكتابه الحقيقة وقدراً على التعرف عليها، تبقى أمامه ثلاث مصاعب.

.3.

فن استخدام الحقيقة كسلاح

يجب أن تقال الحقيقة بسبب نتائجها المنشقة عنها من أجل تحديد الموقف. وكمثال على حقيقة لا تنبثق عنها أية نتائج، أو تنبثق عنها نتائج مغلوطة، يمكن ذكر الرأي الشائع بأن بعض البلدان تسودها أوضاع سيئة ناتجة عن البربرية. وتبعاً لهذا الرأي تكون النازية موجة من البربرية اجتاحت بعض البلدان بقوة الطبيعة.

وتبعاً لهذا الرأي تكون الفاشية سلطة جديدة ثالثة إلى جانب (وفوق) الرأسمالية والاشتراكية؛ وتبعاً لهذا الرأي يمكن ليس فقط للحركة الاشتراكية بل للرأسمالية أيضاً أن تستمر دون الفاشية. إن هذه طبعاً مقوله فاشية، أي استسلام أمام الفاشية. إن الفاشية مرحلة تاريخية دخلتها الرأسمالية، وبهذا فهي شيء جديد وقد تم في الوقت نفسه.

فالرأسمالية لا توجد في الدول الفاشية إلا بشكلها الفاشي، ولا يمكن الكفاح ضد الفاشية إلا كشكل من أشكال الرأسمالية، كأشد أشكالها رعباً ووقاحة واضطهاداً وخداعاً.

فكيف يريد أحدهم أن يقول الحقيقة عن الفاشية التي يعاديها إذا كان لا يريد قوله أي شيء عن الرأسمالية التي أنتجتها؟ أي شكل عملي يمكن للحقيقة أن تأخذ؟

إن مثل من ينادي الفاشية دون أن يعادي الرأسمالية، ومن يتأسف على البربرية ولديه البربرية، مثله كمثل من يريد أكل حصة من الخروف، ولكن دون أن يذبح الخروف. يريدون أكل الخروف، لكنهم لا يريدون رؤية الدم. ويمكن إرضاؤهم بأن يغسل الجزار يديه قبل أن يقدم لهم اللحم. إنهم ليسوا ضد علاقات الملكية التي تنتجه البربرية، إنهم ضد البربرية فقط. إنهم يرفعون أصواتهم ضد البربرية، وهم يفعلون هذا في بلدان تسود فيها علاقات ملكية مشابهة، لكن الجزائريين هناك ما زالوا يغسلون أيديهم قبل تقديم اللحم.

قد يكون للاتهامات الصريرة ضد الإجراءات الهمجية تأثير لفترة قصيرة، طالما بقي المستعمون يعتقدون بأن مثل هذه الإجراءات لن تأخذ طريقها إلى بلدانهم. وما زالت الديمقراطية تقدم لهؤلاء الخدمات التي يلجأ الآخرون إلى العنف لتحقيقها، كضمان ملكية وسائل الإنتاج مثلاً. إن احتكار المعامل والمناجم والأراضي يسبب في كل مكان

أوضاعاً بربرية؛ لكن هذا على أية حال أقل وضوحاً. فالبربرية لا تتوضّح إلا عندما لا يعود من الممكّن حماية الاحتياط إلا بالعنف المكشوف فقط.

هناك بعض البلدان التي ليست في حاجة بعد، بسبب الاحتكارات البربرية، إلى التخلّي حتّى عن الضمانات الشكلية في بلد يسوده القانون، ولا عن نعم كالفن والفلسفة والأدب، وتتصف هذه البلدان بنوع خاص من المتعة لزوارها الذين يكيلون التهم لدولهم بسبب تخلّيها عن مثل هذه النعم التي سيستفيدون منها في الحرّوب المرتقبة، فهل على الإنسان أن يقول إن هؤلاء قد وجدوا الحقيقة، عندما يطالعون مثلاً بأعلى صوتهم: بحرب لا رحمة فيها ضد ألمانيا، «لأنّها موطن الشر الحقيقي في هذا العصر، فرع من الجحيم ومرتع للمسيح الدجال؟». الأولى بالإنسان أن يقول: إن هؤلاء الناس حمقى، ضعفاء ومفسدون. فنتيجة هذه الشرارة ستعني إفقاء هذا البلد كله وبجميع سكانه، فالغازات السامة لا تنتهي المدى عندما تفتّك بالبشر.

إن الإنسان المتهور الجاهل بالحقيقة، يعبر عن نفسه بشكل عام مفحوم وغير دقيق. إنه يثرثر بكلام لا معنى له عن «الـ» ألمان ويندب «الـ» شر، فلا يدرى السامع في أفضل الأحوال ما الذي يجب عليه أن يفعله. هل يقرر ألا يكون ألمانيا؟ هل يختفي الجحيم إذا كان هو طيباً؟ إن الكلام الدائر حول البربرية التي هي وليدة البربرية، له الطابع نفسه أيضاً. فتبعاً لهذا الكلام تأتي البربرية من البربرية، وتنتهي عن طريق التسامي الأخلاقي الناتج عن الثقافة. إن هذا التعبير مفرط في العمومية، لا يدفع على العمل، وهو في الأساس غير موجه لأحد بالتحديد.

إن تفسيرات من هذا القبيل لا تكشف سوى حلقات قليلة من سلسلة الأسباب، وهي تكرس قوى محركة معينة كقوى لا يمكن التحكم بها. وإنها تنطوي على ظلام حالك يخفي القوى المسيبة للكوارث، وقليل من النور يكشف للعيان أناساً مسؤوّلين عن الكوارث! فنحن نعيش في عصر مصير الإنسان فيه هو الإنسان نفسه.

إن الفاشية ليست كارثة طبيعية؛ يمكن إدراكتها من «طبيعة» الإنسان. وحتى فيما يتعلق بالكوارث الطبيعية؛ هناك تفسيرات جديرة بالإنسان لأنّها تستصرخ فيه قوة النضال.

كان باستطاعة الإنسان أن يرى في كثير من المجالات الأميركية صوراً للزلزال الكبير الذي نزل بيوكوهاما تبدو المدينة فيها كأكوام من الأنقاض. وكتب تحت هذه الصور «لقد صمد الفولاذ»، وفعلاً، إن من لم ير من النظرة الأولى سوى الأنقاض، سيرى الآن - وقد لفت التعليق نظره - بعض العمارّات العالية التي صمدت. إن أهم التفسيرات التي

يمكن للمرء أن يقدمها حول الزلزال هي تفسيرات المهندسين المدنيين التي تدرس تحرك التربة وقوة الصدمة والحرارة المتضاعدة وأشياء أخرى تؤدي جميعها إلى تصميمات يمكنها أن تقاوم الصدمة. إن من يريد وصف الفاشية وال الحرب والكوارث الكبيرة التي هي ليست كوارث طبيعية يجب عليه أن يوجد حقيقة عملية ومفيدة. يجب أن يكشف أن سبب هذه الكوارث التي تصيب الجماهير العاملة التي لا تملك وسائل إنتاج، هو مالكو هذه الوسائل.

إذا أراد الإنسان كتابة الحقيقة بشكل ناجح عن الأوضاع السيئة، فيجب أن يكتبها بحيث يمكن التعرف على أسبابها التي يمكن تجنبها. فعندما تدرك هذه الأسباب يصبح النضال ضد الأوضاع السيئة ممكناً.

4.

القدرة على الحكم لدى اختيار الذين تصبح الحقيقة في أيديهم فعالة

نتيجة للعادات المتبعة منذ مئات السنين في حقل التجارة بالإنتاج الكتابي في سوق الأفكار والعرض الوضعية، وذلك بابعاد الكاتب عن الاهتمام بمصير ما يكتب، اعتقد هذا الكاتب بأن زبونه أو مكلفه بالعمل أو وسيطه سيوزع المادة المكتوبة على الآخرين. فظن: أنا أتكلم، ومن يريد أن يسمع، يسمعني. لكن الحقيقة هي أنه تحدث، أما من استمع إليه، فهم القادرون على الدفع. لم يسمع الجميع ما قال، ومن استمع، لم يرغب بسماع كل ما قيل. لقد قيل الكثير حول هذا الموضوع، ومع هذا فإنه أقل من قليل؛ وأريد أن أؤكد هنا على أن عملية «الكتابة لإنسان ما» قد تحولت لعملية «كتابة». فلا يمكن للإنسان أن يكتب الحقيقة فقط، بل يجب أن يكتبها لإنسان ما يستطيع أن يعتمد عليها لعمل ما. إن التعرف على الحقيقة عملية مشتركة بين الكتاب والقراء. ولكي يكتب الإنسان شيئاً جيداً، يجب عليه أن يحسن الاستماع وأن يسمع ما هو جيد. يجب أن تقال الحقيقة بحساب وأن تسمع بحساب. ومن المهم بالنسبة لنا، نحن الكتاب أن نعرف لمن نكتب الحقيقة، ومن الذي يخبرنا بها.

يجب أن نقول الحقيقة عن الأوضاع السيئة للذين يعانون من أشدّها سوءاً، ويجب أن نعرفها منهم. يجب ألا يخاطب الإنسان أناساً من عقيدة معينة، بل عليه أن يتوجه إلى أولئك الذين تُنبع عقيدتهم من وضعهم. يجب أن يتغير المستمعون إليكم دوماً! ومن الممكن مخاطبة حتى الجلادين عندما يتوقف الدفاع عن عمليات الإعدام أو عندما يتجاوز الخطير الحد. لقد كان فلاحو منطقة بافاريا ضد أي انقلاب، ولكن عندما طال

أمد الحرب وعاد الأبناء لبيوتهم ليجدوا ألا مكان لهم في بيوتهم؛ صار من الممكن كسب الفلاحين لصالح الانقلاب.

إنه لمن المهم بالنسبة للكتاب أن يجدوا الصوت الملائم لقول الحقيقة. عادة يسمع الإنسان صوتاً ناعماً متألماً عن أناس ليس بإمكانهم إيذاء ذبابة. إن من يعيش المؤس ويسمع صوتاً كهذا، فإنه سيزداد بؤساً. إن من يتحدث هكذا، قد لا يكون عدواً، لكنه بالتأكيد ليس رفيق نضال. الحقيقة أمر حربي. إنها لا تكافح الكذب فقط، بل تكافح أيضاً ضد من ينشره.

5.

دهاء نشر الحقيقة بين الكثيرين

إن الكثيرين من الفخورين بكونهم يمتلكون الجرأة على قول الحقيقة، ومن السعداء بالحصول عليها، وربما من المتعين نتيجة الجهد الذي كلفهم جعلها قابلة للتناول، ومن المنتظررين بفارغ الصبر تدخل من يدافعون عن مصالحهم، كل هؤلاء يعتقدون بأنه ليس من الضروري اللجوء إلى دهاء خاص من أجل نشر الحقيقة. وهكذا فإن عملهم يفقد غالباً كل مفعوله. في العصور كافة ، عندما كانت الحقيقة تضطهد وتموه، كان الناس يلجؤون إلى الدهاء في سبيل نشرها. لقد زيف كونفوشيوس لائحة زمنية للتاريخ البطولي بأن لجأ فقط إلى تبديل كلمات معينة. فبدلاً عما ورد في النص: «لقد أمر حاكم كون بموت الفيلسوف لأنه نطق بكلنا وكذا»، وضع كونفوشيوس «باغتيال» عوضاً عن بموت. وكذلك بدل كلمتي «قتل غيلة» بـ «أعدم شنقاً» في النص: «لقد قتل الطاغية فلان غيلة». وهكذا شق كونفوشيوس لنفسه طريقاً في عملية تقسيم التاريخ.

إن من يستخدم في عصرنا تعبير السكان بدلاً من الشعب، وأراضي الإقطاع بدلاً من الأرض، يكون قد توقف عن دعم الكثير من الأكاذيب، وذلك بتفریغ الكلمات من محتواها الغيبي المتعفن. إن كلمة شعب تعبر عن حركة معينة نحو التوحيد وتشير إلى مصالح مشتركة، ولهذا يجب ألا تستخدم هذه الكلمة إلا عندما تتعلق القضية بعدد من الشعوب، لأنه لا يمكن تصور المصالح المشتركة إلا في حالة كهذا. أما مصالح قطاع معين من الأرض فهي مختلفة ومتناقضة، وهذه حقيقة مضطهدة. إن من يستخدم تعبير الأرض، ويصف تأثير لون الحقول ولا تتعلق بحب الإنسان لها ولا بالنشاط في العمل فيها، بل تتعلق في المقام الأول بسعر الحبوب وبسعر العمل. إن الذين يجنون الأرباح من الأرض ليسوا هم الذين يجمعون الحبوب منها، وقاعات البورصة لا تعرف رائحة التربة، فهناك تفوح رائحة مختلفة. وعلى العكس تكون كلمة أراضي الإقطاع هي التعبير الصحيح، لأن الإنسان لا يمكن أن يخدع به كثيراً. وفي المكان الذي يسود فيه الاضطهاد

يجب على المرء استبدال كلمة نظام بكلمة طاعة، لأنه من الممكن أن يسود النظام دون حكام، وبهذا يكتسب أصالة أكثر من الطاعة. وبدلًا من كلمة الشرف يفضل استخدام تعبير كرامة الإنسان، فبهذا يبقى الفرد موجوداً ضمن حقل الرؤية. أفالاً يعرف الإنسان حق المعرفة أي أنذال يقحمون أنفسهم للدفاع عن شرف شعب من الشعوب! وبأي تبذير يوزع المتاخمون الشرف على من يشبعهم وهو جائع. إن دماء كونفوشيوس ما زال قابلاً للاستخدام حتى اليوم. لقد بدل كونفوشيوس أحکاماً غير مبررة، بأحداث وبأحكام مبررة. أما الإنكليزي توماس مور فقد وصف في «يوتوبيا» بذلك تسوده أوضاع عادلة - كان هذا البلد مختلفاً كل الاختلاف عن البلد الذي عاش فيه، لكنه كان يشبهه كثيراً، حتى من ناحية الظروف!

لقد أراد لينين، الذي كانت شرطة القيسير تهدده، أن يصف الاستغلال والاضطهاد النازلين بجزيرة سخالين من قبل البرجوازية. فاستخدم اليابان بدلاً من روسيا، وكوريما بدلاً من سخالين. فذكرت أعمال البورجوازية اليابانية جميع القراء بأعمال البورجوازية الروسية في سخالين، لكن المقال لم يمنع لأن اليابان كانت في حالة عداء مع روسيا. إن الكثير مما لا يمكن أن يكتب في ألمانيا عن ألمانيا، يمكن أن يقال عن النمسا.

هناك أنواع مختلفة من الدهاء يمكن بها خداع الدولة المرتابة.

لقد استطاع فولتير محاربة اعتقاد الكنيسة بالمعجزة، بأن كتب قصيدة مهذبة عن عذراء أورليانز وصف فيها المعجزة التي لابد وأن حدثت لتفسيير بقاء يوهانا عنزراء وسط جيش وفي قصر وبين عدد من الرهبان. وعن طريق جزالة أسلوبه وبوصفه لمعامرات جنسية مصدرها حياة الحكم المترفة، غرر فولتير بهؤلاء للتخلص عن دين كان يوفر لهم وسائل تحقيق حياتهم المنحلة. وهكذا خلق فولتير إمكانية وصول أعماله بطرق غير قانونية لأولئك الذين كتبوا هذه الأعمال من المهم. وكان الأقوباء من بين قرائه يشجعون نشر هذه الأعمال أو يغضون النظر عنها. فتخلوا بهذا عن جهاز الشرطة الذي كان يدافع عن مساراتهم، وقد أكد لوكريس العظيم كل التأكيد على أنه سيقدم الكثير من جمال أشعاره من أجل نشر الإلحاد الإبيقوري.

يمكن لمستوى أدبي رفيع أن يكون فعلياً درعاً للتعبير عن شيء ما، لكنه غالباً ما يوقف ريبة أيضاً، عندها يمكن للمرء أن يتعمد تخفيض المستوى الأدبي. ويحدث هذا مثلاً، عندما يلجأ أحدهم للشكل المختصر للرواية البوليسية فيدس في مواضع لا تلفت الانتباه وصفاً للأوضاع القائمة الفاسدة، وقد يبرر مثل هذا الوصف كل التبرير اللجوء للرواية البوليسية. ولأسباب أكثر بساطة انحدر شكسبير العظيم بأسلوبه عندما تعمد كتابة حديث الأم كوريولان بشكل ضعيف، هذا الحديث الذي تجاهله الأم به ولدتها

المقدم على غزو مدنته - لقد أراد شكسبير ألا يتخلّى كوريولان عن خطته نتيجة أسباب حقيقة أو انجرافٍ عاطفي عميق، بقدر ما كان نتيجة خمول جعله يستسلم لعادة قديمة. ولدى شكسبير أيضاً نجد نموذجاً فريداً لنشر الحقيقة، في خطبة أنطونى على قبة القيصر. فقد كان أنطونى يؤكّد باستمرار على أن بروتوس قاتل القيصر هو رجل شريف، لكنه كان يصف أيضاً فعلته، بحيث كان وصف الفعلة أشدّ وقعاً من وصف فاعلها؛ فكان الخطاب يترك نفسه لينجرف وراء الواقع فيسبغ عليها قدرة على الإقناع أكبر مما «الديه». هناك أديب مصرى استخدم أسلوباً مشابهاً قبل أربعة آلاف سنة، في فترة صراعات كبيرة بين الطبقات. آنذاك، لم تستطع الطبقة الحاكمة الصمود إلا بجهد كبير في وجه عدوها الكبير، أي في وجه ذلك الجزء من السكان الذي كان يقوم بأعمال الخدمة. وفي القصيدة يتقدّم حكيم إلى بلاط الحاكم داعياً للنضال ضد الأعداء الداخليين. فيصف بشكل مطول ومؤثر الفوضى التي سببتها انتفاضة الفئات السفلية. ويبدو هذا الوصف على الشكل التالي:

هكذا هو الأمر فعلاً: الكباء مليؤون بالشكوى والبساطة بالبهجة. كل مدينة تقول:
لنطرد الأقوياء من بيننا.

هكذا هو الأمر فعلاً: تفتح مكاتب الحكومة وتسرق لوانحها؛ فيصبح العبيد أسياداً.
هكذا هو الأمر فعلاً: ما عاد بالإمكان التعرف على ابن رجل محترم، لقد أصبح ابن السيدة ابنأً لعبدتها.

هكذا هو الأمر فعلاً: لقد شدّ المواطنون إلى أحجار الطواحين. ومن لم ير نور الشمس طوال حياته، خرج.

هكذا هو الأمر فعلاً: إن صناديق الضحايا الأنبوسية تهشم، ويتحول الخشب الإلهي إلى أسرة.

انظروا: لقد سقط مقر الحكم خلال ساعة واحدة.

انظروا: فقراء البلد أصبحوا أغنياءها.

انظروا: من لم يكن لديه خبز، أصبح يملك الآن مستودع غلال، وما يوجد في مخزن حبوبه كان ملكاً آخر.

انظروا: إن وضع الإنسان يتحسن عندما يأكل طعامه.

انظروا: من لم يكن لديه ذرة، أصبح يملك الآن مستودعات غلال؛ ومن كان يجب ضرائب النرة، أصبح يوزعها الآن بنفسه.

انظروا: من لم يكن لديه ثيران للجر، أصبح يملك الآن قطعاناً، ومن لم يستطع الحصول على حيوانات للحراثة، أصبح يملك الآن قطعاناً للرعي.

انظروا: من لم يستطع بناء غرفة لنفسه، أصبح يملك الآن أربعة جدران.

انظروا: المستشارون يبحثون عن المأوى في مخازن الحبوب؛ ومن لم يسمح له بقيلة عند الجدار، أصبح يملك الآن سريراً.

انظروا: من لم يكن بمقدوره صنع قارب لنفسه، أصبح يملك الآن سفناً. أيها الملائكة انظروا إليهم، يجب ألا يكونوا هكذا.

انظروا: من كان يملك ألبسة، يلبس الآن الأسمال، ومن لم يحك لنفسه شيئاً، يملك الآن حريراً فاخراً.

الغنى ينام ظمآن؟ فمن كان يعني برنائه، أصبح يملك الآن جعة قوية.

انظروا: من لم يفهم موسيقا الجنان، أصبح يملك الآن جنكاً. ومن لم يغن له أحد، أصبحت الموسيقا تمدحه.

انظروا: من كان ينام دون زوجة نتيجة النقص، يجد الآن سيدات؛ ومن كانت تنظر لوجهها على سطح الماء، أصبحت تملك الآن مرآة.

انظروا: إن كبار رجاليات البلد يركضون، دون أن يكون وراءهم مهمة؛ مما عاد أحد يخبر الكبار شيئاً. من كان رسولاً، أصبح يرسل آخرين.

انظروا: هناك خمسة رجال أرسلهم أسيادهم. إنهم يقولون: تابعوا الآن طريقكم وحدكم، أما نحن فقد وصلنا.

من الواضح أن هذا وصف لحالة فوضى لا بد وأن تبدو للمضطهدين كوضع مرغوب فيه جداً، ومع هذا فمن الصعب فهم موقف الشاعر، فهو يدين هذه الأوضاع بوضوح جلي، ولو كانت هذه الإدانة سيئة.. لقد اقترح جوناثان سويفت في كراس بقصد تحسين وضع البلع وازدهاره، أنه يجب على الإنسان أن يملح أطفال الفقراء ويبيعهم كلحم مملح، وقد أورد حسابات دقيقة تبرهن على أن باستطاعة الإنسان توفير الكثير عندما لا يحجم عن الإقدام على أي عمل مهما كان. لقد تغابي سويفت، فبكثير من الحماسة والدقة يرافع عن أسلوب تفكير يكرهه، وذلك في مسألة سفالتها واضحة لكل إنسان. إذ إن باستطاعة أي إنسان أن يكون أكثر ذكاء من سويفت أو على الأقل أكثر إنسانية، وخاصة ذلك الإنسان الذي لم يفحص بعد النتائج المترتبة عن وجهات نظر معينة.

إن الدعاية للتفكير مهما كان المجال الذي تجري فيه، مفيدة لقضية المضطهدين. إن مثل هذه الدعاية ضرورية جداً لأن الحكومات التي تخدم الاستغلال تعتبر التفكير أمراً منحططاً. إن ما يعتبر منحططاً هو المفید للواقعيين في بران الاستغلال. فالقلق الدائم من أجل أن يصل المرء للشعب وازدراء الشرف الذي يقدم للمدافعين عن الوطن وهم يجوعون، والشك بالقائد عندما يقود الناس إلى الكارثة، ورفض الإنسان للعمل الذي لا يسكت جوعه، والاحتجاج الشديد ضد الضغط الذي يدفع لسلوك لا معنى له، واللامبالاة تجاه الأسرة التي فقد الاهتمام أي معنى بالنسبة لها، كل هذه الأمور تعد منحططة. ويکال السباب للجائعين كجشعين ليس لديهم ما يدافعون عنه، كجباء يشكون بمن يضطهدتهم، وكأناس يشكون بقوتهم الذاتية ويطالبون بأجر عن عملهم، وكساںي وما شابه ذلك من شتائم. في ظل سيطرة حكومات بهذه يعتبر التفكير عامة أمراً منحططاً وسيئ السمعة. فيتوقف التدريس في كل مكان، وإن ظهر في مكان ما فإنه يلاحق. وعلى الرغم من هذا، هناك مجالات يمكن للإنسان فيها أن يشير إلى انتصارات الفكر دون أن يتعرض للعقوبة، إنها تلك المجالات التي يضطر الديكتاتوريون فيها لاستخدام الفكر. فبوسع الإنسان مثلاً، البرهنة على نجاحات الفكر في ميداني العلوم الحربية والتقنية. وحتى حياكة مخزون الصوف في المنظمات واكتشاف الأقمشة الاصطناعية يتطلب تفكيراً. إن تخفيض مستوى المواد الغذائية وتدريب الناشئة استعداداً للحرب، كل هذا يتطلب تفكيراً، وهذه أمور يمكن وصفها. إن من الممكن بدءاء تجنب مدح الحرب ومدح هدفها المتهور؛ والتفكير المتمخض عن سؤال: ما هي أفضل طريقة لتنفيذ الحرب؟ يمكن أن يؤدي إلى سؤال فيما إذا كان للحرب معنى، بحيث تصبح صيغة السؤال: ما هي أفضل وسيلة لتجنب حرب حمقاء.

إنه لمن الصعب طبعاً طرح هذا السؤال علينا. ولهذا، أليس من الممكن الاستفادة من الفكر الذي دعي له، أي بأن يصاغ هذا الفكر بشكل يسمع بالتدخل؟ إن هذا ممكـن.

إن إمكانية بقاء الأسطهاد في عصر كعصرنا، هذا الأسطهاد الذي يخدم استغلال القسم الأصغر من السكان للقسم الأكبر، يتطلب من السكان اتخاذ موقف جذري شديد الخصوصية، يشمل المجالات كافة. إن اكتشافاً ما في ميدان علم حدائق الحيوان، كاكتشاف الإنكليزي داروين، قد يشكل خطراً مفاجئاً على الاستغلال؛ وعلى الرغم من هذا، لم يهتم بهذا الأمر، ولفتره طويلة، سوى الكنيسة، في حين أن جهاز الشرطة لم يلاحظ شيئاً. كما أدت أبحاث الفيزيائين في الفترة الأخيرة إلى نتائج في ميدان المنطق، كان من الممكن أن تشكل خطراً على سلسلة من أسس المعتقدات التي تخدم

الاضطهاد. ولقد قدم فيلسوف الدولة البروسي هيغل - الذي كان منهمكاً بأبحاث صعبة في ميدان المنطق - لماركس ولينين، أي للكلاسيكي الثورة البروليتارية، طرائق لا تقدر بثمن. يجري تطور العلوم بشكل متراقب. ولكن غير مناسب، وليس بمقدور الدولة مراقبة كل شيء. وباستطاعة رواد الحقيقة اختيار ميادين النضال البعيدة نسبياً عن مجال المراقبة. والقضية الرئيسية هي تدريس تفكير صحيح، تفكير يمحض في الجانب المتغير والزائل لكافة الأشياء والأحداث. إن الحكماء ينفرون بقوة من المتغيرات الجذرية. ويودون لو يبقى كل شيء على ما هو عليه، ولو استمر هذا ألف عام لكان غاية المطلوب. ونهاية الأرب هي فيما لو ثبت القمر في مكانه وتوقفت الشمس عن الدوران! فعندها لن يجوع أحد فيطالب بطعام عشاءه. وعندما يطلقون النار، يجب ألا يسمع للعدو بالرد، إذ يجب أن تكون رصاصتهم هي الأخيرة. إن طريقة المعالجة التي تركز بشكل خاص على إبراز عنصر الزوال هي وسيلة جيدة لتشجيع الاضطهاد، كما أن وجود تناقض يظهر وينمو في كل شيء وفي كل وضع قائم، هو أمر يجب أن يواجهه المنتصرون به. إنه لمن الممكن دراسة أسلوب معالجة (كالدياليتيك أو كنظيرية سيرورة الأشياء) لدى بحث مواضيع فاتت الحكماء فترة من الزمن. فهوسع الإنسان استخدامها في البيولوجيا والكيمياء، ولكن يمكن دراستها أيضاً لدى وصف مصير عائلة ما، دون إثارة الكثير من الشبهات. إن ارتباط كل شيء بأشياء أخرى كثيرة ومتغيرة دوماً، هو فكرة خطيرة لدى الحكماء، ويمكن أن تبدى في أشكال متعددة دون أن تقدم للشرطة إمكانية الانقضاض. إن وصفاً متكاملاً لمجمل الظروف والعمليات التي تحبط بانسان افتتح لنفسه دكاناً لبيع الدخان، يمكن أن تكون ضربة قاسمة للنظام الديكتاتوري. إذ أن كل إنسان يفكر، ولو قليلاً، سيعرف السبب. فيجب على الحكومات التي تسوق الجموع البشرية نحو البؤس، حول المصير، والذنب هنا يقع على النقص وليس على الحكومة. إن من يبحث عن أسباب هذا النقص يعتقد قبل أن يصطدم في بحثه بالحكومة، ومن الممكن بشكل عام التصدي للثرة الدائرة حول المصير، فيمكن للإنسان أن يبرهن على أن مصير الإنسان هو الإنسان.

وقد يتخذ هذا الأمر أشكالاً متعددة. فيمكن - مثلاً - سرد قصة بيت أحد الفلاحين، ولنقل قصة بيت فلاح إيسلندي. القرية بأكملها تتحدث عن وجود لعنة حللت بهذا البيت. الفلاحة ألت بنفسها في البشر، بينما شنق الفلاح نفسه. وذات يوم يقام في هذا البيت عرس، فقد تزوج ابن الفلاح فتاة تملك عدداً من الحقول. ترك اللعنة البيت. أما سكان القرية فقد اختلفوا في الحكم على هذه الانعطافة السعيدة. فالبعض يعزى السبب

لطبيعة الفلاح الشاب المشرقة، بينما يعزوها الآخرون للحقول التي دخلت بيت الزوجية مع الزوجة، فجعلته صالحاً للبقاء. ويمكن التوصل إلى شيء ما حتى في قصيدة تصف منظراً طبيعياً، وذلك بتضمين الأشياء التي صنعتها الإنسان في الطبيعة.

لكي تنتشر الحقيقة، لابد من الدهاء.

الخلاصة:

إن حقيقة عصرنا الكبرى (التي لم ي العمل بعد وفقاً لإدراكها، والتي لا يمكن الوصول دون إدراكها إلى أية حقيقة ذات أهمية) هي أن عالمنا يغرق في البربرية، وذلك لأن علاقات ملكية وسائل الإنتاج باقية عن طريق العنف. إذن، مما جدوه كتابة جريئة، يفهم منها أن الوضع الذي نفرق فيه وضع بربري (وهذا حقيقة) إذا لم يتضح من هذه الكتابة سبب سقوطنا في هذا الوضع. يجب أن نقول: إن التعذيب قام لأن هناك من يريد بقاء علاقات الملكية. وعندما نقول هذا، فإننا نخسر طبعاً أصدقاء كثيرين من الذين يقفون ضد التعذيب؛ لأنهم يعتقدون بإمكانية المحافظة على علاقات الملكية دون تعذيب (وهذا غير صحيح).

يجب أن نقول الحقيقة عن الأوضاع البربرية القائمة في بلدنا، وأنه يمكن العمل على إلغاء هذه الأوضاع وذلك بتغيير علاقات الملكية.

وبالإضافة إلى هنا يجب أن نقول الحقيقة لأكثر الناس معاناة من جراء علاقات الملكية القائمة، للذين لهم المصلحة الكبرى بتغييرها، أي للعمال ولأولئك الذين يمكن أن نتوجه إليهم كرفاق في المصالح، لأنهم في الواقع لا يملكون شيئاً من وسائل الإنتاج، ولو كانوا مشاركين في الربح. وخامساً، يجب أن نعمل بدءاء.

ويجب أن نحل هذه الصعوبات الخمس في الوقت نفسه؛ لأنه لا يمكننا البحث عن حقيقة الأوضاع البربرية، دون أن نفكر بالذين يعانون منها. وفي حين نكافح دوماً ضد حالات الجبن المفاجئة باحثين عن الروابط الحقيقة المتعلقة بأولئك المستعددين لاستخدامها، يجب علينا أيضاً أن نفكري بآفاق الحقيقة لهم، بحيث تصبح في أيديهم سلاحاً، وأن نستخدم الدهاء بحيث لا يكتُن العدو عملية التوصيل هذه فيعرقلها.

كل هذا مطلوب، عندما يطالب الكاتب بكتابة الحقيقة.

■ 1935

نحو استقبال عربي أفضل للأدب العالمي

الألماني: برولت بريشت نموذجاً

د. عبده عبود^(٠)

في العاشر من شهر شباط 2008 تحل الذكرى العاشرة بعد المئة لمواليد أديب عالمي كان له أثر كبير في المسرح العربي الحديث، ألا وهو الكاتب المسرحي والشاعر والقاص برولت بريشت (B. Brecht) (1898/2/10 - 1956/8/14)، وتلك مناسبة يحسن هنا أن نغتنمها، ليس للتعریف بهذا الأديب وتقديمه للرأي العام العربي، فهو معروف عربياً بصورة كافية، بل لنقف وقفه نقدية صريحة وجادة أمام تلقى أدب بريشت في العالم العربي، ترجمياً ونقدياً وإبداعياً، منطلقين من أن ذلك التلقي، يايجياته وسلبياته، يشكل مثالاً لتلقى الأدب العالمي بكل ما ينطوي عليه من مشكلات قد تختلف من أديب لأخر إلى هذا الحد أو ذاك، ولكنها في جوهرها متشابهة إلى حد بعيد.

لاستقبال الأدب الأجنبية عدة أبعاد وجوانب، أولها وأهمها بعد الترجمي، فعليه توقف أنواع التلقي الأخرى، أي التلقي النقدي، والتلقي الجماهيري، والتلقي الإبداعي المنتج^(١). فالناقد العربي الذي لا يعرف النص الأدبي الأجنبي بلغته الأصلية يحتاج إلى ترجمة عربية سليمة لذلك النص، كي ينطلق منها و يجعلها أساساً لجهده النقدي. وهذا

(٠) أستاذ الأدب المقارن والنقد الأدبي الحديث في قسم اللغة العربية وأدابها بجامعة دمشق، وعضو جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب.

(١) حول التلقي الأدبي وأنواعه راجع كتابنا: الأدب المقارن — مدخل نظري ودراسات تطبيقية. حمص: منشورات جامعة البعث، 1991.

ينطلق أيضاً على المخرج الذي يريد أن يعرض نصاً مسرحياً أجنياً، وعلى القارئ العادي الذي لا يجيد اللغة الأصلية للأدب الأجنبي، وعلى الكاتب الذي يود أن يستفيد إيداعياً من النص الأدبي الأجنبي. إن الترجمة هي الحلقة المركزية ومفتاح تلقي الآداب الأجنبية على اختلاف أنواعها، وكل محاولة للارتقاء بذلك التلقي يجب أن تتطلق من الترجمة وأن تسعى للارتقاء بها⁽¹⁾. فما أحوال الترجمة العربية لأعمال بريشت؟

للوهلة الأولى يبدو التلقي الترجمي العربي لأدب بريشت مرضياً. فأعماله المسرحية، الرئيسية وغير الرئيسية، مترجمة إلى العربية، لا بل هناك ترجمات متعددة لبعض تلك الأعمال. وهذا ينطبق أيضاً على أعمال بريشت الشعرية والقصصية⁽²⁾. وعموماً يمكن القول: إن بريشت مترجم إلى العربية. أما إذا أنعمنا النظر في تلك الترجمات فإننا سرعان ما نلاحظ أنها قد صدرت في أقطار عربية مختلفة: مصر، سوريا، لبنان، الكويت، الأردن...، وصدرت في تلك الأقطار عن دور نشر كثيرة. أما إذا سأل المرء في المكتبات عن ترجمات عربية لأعمال بريشت، فإنه لن يجد من تلك الترجمات سوى النذر اليسير، وقد لا يجد شيئاً. إن الترجمات العربية لأعمال بريشت مبعثرة ومشتتة على صعيد النشر والتوزيع بصورة تجعل الحصول عليها وتلقيها أمراً بالغ الصعوبة.

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن مترجمي بريشت من العرب. فمن الصعب أن يحصر المرء عددهم وأسماءهم، وذلك لكثرتهم عددهم من جهة، ولكثرتهم لغات الأصل التي ينطلقون منها من جهة أخرى. لقد كتب بريشت أعماله باللغة الألمانية، ولكن الترجمات العربية لتلك الأعمال لم تنجز عن الألمانية وحدها، بل تمت عن لغات وسيطة أيضاً، على رأسها الإنكليزية والفرنسية. ولئن كانت «كثرة الطباخين تحرق الطبخة»، وفقاً للمثل الشعبي، فإن كثرة المترجمين تؤدي حتماً إلى فساد الترجمة؛ فلكل مترجم طريقته وأسلوبه وتوجهاته في الترجمة، وهذا ما أدى إلى ألا يكون لدينا

(1) حول خصوصية تلقي الأعمال الأدبية الأجنبية راجع مقالنا: النص الأدبي الوارد وخصوصية تأويله. جريدة (البعث)، دمشق، العدد 12200، 11/5/2003، ص.8.

(2) راجع بهذا الخصوص المؤلف البيبليوغرافي الذي وضعه فولفغانغ أوله: مؤلفون ألمان باللغة العربية، عمان: معهد غوتة، 1998، ص 10 – 16، وراجع أيضاً كتاب الدكتور الرشيد بوشعير: أثر برتولت بريشت في مسرح المشرق العربي، دمشق: دار الأهالي، 1996، ص 369 – 371.

بالعربية بريشت واحد، بل عدد من «البريشتات» يساوي عدد مترجمي بريشت العرب. ولئن كان قسم من هؤلاء المترجمين مؤهلاً من الناحيتين اللغوية والثقافية لأن يندرج نفسه لمهمة ترجمة أعمال بريشت إلى العربية، كالدكتاتورة عبد الغفار مكاوي ونبيل حفار وعادل قره شولي وممدوح يوسف ومصطفى ماهر، فإن بعض مترجمي بريشت إلى العربية غير مؤهل لذلك، لغويًا على الأقل، لأنهم لا يعرفون اللغة الألمانية، مما حملهم على أن يترجموا ما ترجموه من أعمال بريشت عن لغة وسيطة. أما الإشكالية التي تنطوي عليها الترجمة عن لغة وسيطة، فهي غنية عن الشرح، وتتلخص في مقوله «التشويه المضاعف» أي أن النص الأدبي الأجنبي يتعرض للتشويه مرتين: مرة عند نقله من لغته الأصلية إلى اللغة الوسيطة، ومرة ثانية عند نقله من اللغة الوسيطة إلى العربية.⁽¹⁾

ومن الظواهر الإشكالية اللافتة للانتباه في تلقي بريشت ترجمياً في العالم العربي تعدد ترجمات النص الواحد، فقد شهدت مسرحية «الأم شجاعة وأبناؤها» أربع ترجمات مختلفة، قام بها عبد الرحمن بدوي وسعد الخادم وشفيق مقار ومحمد صديق. وشهدت كل مسرحية من مسرحيات «حياة غاليليه» و«الموافق والمعارض» و«صعود وانهيار مدينة ماهاغوني» و«قاتل لا وقاتل نعم» و«البنات الثلاثة» ترجمتين مختلفتين. أما قصائد بريشت وأشعاره فقد شهد بعضها خمس ترجمات مختلفة. ما تفسير هذه الظاهرة؟ أهو جهل المترجمين اللاحقين بجهود السابقين؟ أم عدم رضاهم عن تلك الجهود، ورغبتهم في تقديم ترجمات أفضل؟ مهما تكون الأسباب فإن لهذه الظاهرة دلالاتها، فهي من ناحية تدل على وجود اهتمام عربي كبير بأعمال بريشت المسرحية والشعرية، ولكنها تدلّ من ناحية أخرى على ما يسود ساحة الترجمة العربية من فوضى وافتقار إلى التنسيق حتى في الحدود الدنيا⁽²⁾. إن هذا المشهد الفوضوي يدلّ بدوره على

(1) فيما يتعلق بالترجمات الأدبية التي تتم عن لغة وسيطة راجع مقالنا: التشويه المضاعف - واقع ومشكلات التعريب عن الألمانية. مجلة (فکر وفن)، العدد 51، 1990، ص 53 - 57.

(2) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع مقالنا: مشكلات حركة الترجمة في سوريا. مجلة (الأدب الأجنبية)، دمشق، العدد 87، 1997، ص 23 - 34.

افتقار إلى الإحساس بالمسؤولية الثقافية لدى أولئك المترجمين والناشرين العرب الذين صنعوا هذا المشهد⁽¹⁾. أما عدم وجود تلك الترجمات في المكتبات فإنه لا يقدّم لنا عزاء، بل يعني أن المصيبة أكبر. وهي مصيبة ثقافية تتحمل مسؤوليتها بالدرجة الأولى دور النشر العربية التي صدرت فيها الترجمات العربية لأعمال بريشت. كتب جلال خولي في تقديمته لترجمة مسرحية «حياة غاليليه» التي قام بها بكر الشرقاوي بترجمتها عن لغة وسيطة: «عرفت أوروبا ثلاثة عصور مسرحية كبيرة هي...: المسرح اليوناني، ومسرح شكسبير، ومسرح بريشت»⁽²⁾. إذا استحضرنا هذه المقوله، وهي مقوله سليمة، نستطيع أن نعي حجم الضرر الثقافي الذي ألحقه القائمون على ترجمة أعمال بريشت إلى العربية ونشرها بالوضع الثقافي العربي. فوضع ترجمي كهذا لا يمكن أن يؤسس لتلقٌ نقيٌ أو جماهيري أو إيداعي سليم لبريشت وأدبه. ولthen كان الناشرون العرب المعنيون يتحملون الجزء الأعظم من المسؤولية عن ذلك الضرر، فإننا لا نستطيع أن نعفي بعض مترجمي أعمال بريشت من تلك المسؤولية. فقد كان من واجبهم أن يقدموا المشورة لدور النشر، التي قلَّ أن يكون لديها خبراء في الأدب الألماني. إلا أن العتب الذي عبرنا عنه لا يجوز أن يحجب حقيقة أخرى، ألا وهي أن هنالك في استقبال بريشت في العالم العربي إنجازات ترجمية لا يحق لأحد أن يتغافل عنها، كجهود المترجمين الدكتور عبد الغفار مكاوي والدكتور نبيل حفار⁽³⁾، فقد ترجم الأول مسرحيات: «السيد بونيلا وتابعه ماتي»، و«الموافق والمعارض»، و«بال»،

(1) حول الأبعاد الثقافية لترجمة راجع بحثاً: الثقافة العربية وقضية الترجمة. المجلة الثقافية، عمان، العدد 32، نيسان – تموز 1994، ص 40 – 51.

(2) انظر: بروتولت بريشت، حياة غاليليه، ترجمة بكر الشرقاوي، بيروت: دار الفكر الجديد، 1973، ص 3.

(3) الدكتور عبد الغفار مكاوي أستاذ الفلسفة بجامعة القاهرة والكويت، وكاتب، وصاحب إنتاج ترجمي غير عن اللغة الألمانية. أما الدكتور نبيل حفار فهو ناقد مسرحي، وباحث متخصص في مسرح بريشت، ورئيس تحرير مجلة (الحياة المسرحية)، ومدرس وكيل للمعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، ومتّرجم عن الألمانية.

و«قائل لا وسائل نعم»، و«أوبرا ماهاجوني» بالإضافة إلى «قصائد برتولت بريشت». أما نبيل حفار فقد عرّب مسرحيات: «شفيك في الحرب العالمية الثانية» و«رجل برجل» و«توراندوت» و«جان دارك قديسة المسالخ» و«عرس البورجوazi الصغير»⁽¹⁾. وكان للدكتور عبد الرحمن بدوي دور رياضي في ترجمة بريشت إلى العربية، إذ بدأ بذلك في النصف الأول من السبعينيات، حيث ترجم مسرحيتي «دائرة الطباشير القوقازية» و«الأم شجاعة وأبناؤها»، وترجم في وقت لاحق «أوبرابنسات الثلاثة»⁽²⁾، ولكن ترجمات الدكتور بدوي إشكالية جداً، وتنطوي على كثير من الأخطاء الترجمية الفادحة الناجمة عن إساءة فهم النص الألماني بسبب افتقار المترجم إلى الكفاءة اللغوية والأدبية على صعيد اللغة الألمانية وأدابها. فالدكتور بدوي فيلسوف وباحث معروف، ولكنه لا يملك «عدة» المترجم الأدبي عن اللغة الألمانية⁽³⁾. ولئن كانت ترجماته قد أخذت طريقها إلى النشر في دور نشر مرموقة، كالمجلس الوطني للثقافة الكويتي، فإن ذلك قد تم نتيجة نقص في الترجمات والمترجمين عن الألمانية من جهة، واحتراماً لعبد الرحمن بدوي الفيلسوف والباحث والأستاذ الجامعي صاحب الاسم الكبير من جهة أخرى. أما إذا نظر المرء بموضوعية وتجرّد إلى الترجمات التي قام بها الدكتور بدوي، فإنه يجد أنها تفتقر إلى الجودة والتكافؤ، وأنها ترجمات لا يمكن الاعتماد عليها أو الوثوق بها.

إلا أن ما ذكرناه آنفًا عن إنجازات المترجمين لا يجوز أن يولّد الانطباع بأننا نميل إلى تقديم تقييمات إجمالية للترجمات، فمن حيث المبدأ يجب أن تدرس كل ترجمة

(1) بخصوص المعطيات البيبليوغرافية راجع الحاشية (3) ص 1.

(2) راجع الحاشية نفسها.

(3) الدكتور عبد الرحمن بدوي أستاذ الفلسفة في عدة جامعات عربية، وباحث ومتّرجم وكاتب سيرة ذاتية غزير الإنتاج، ولكن ما ترجمته إلى العربية من أعمال أدبية ألمانية إشكاليّ جداً، وهذا ما بيته الدكتور نبيل حفار في محاضرة غير منشورة ألقاها في معهد غوته بدمشق، وما بيته في بحثنا: أهكذا يكون المسرح العالمي؟ حول الترجمة العربية لمسرحيات شيلر. مجلة (الحياة المسرحية)، دمشق، العدد

— 29، 1986، ص 9 — 18.

على حدة من النواحي: النصية والدلالية والأسلوبية والجمالية، وذلك على ضوء «التعادل» أو «التناظر» بين الترجمة والنص الأصلي الأجنبي⁽¹⁾ وهذا ما لا يتسع له المجال في هذه المقالة، إلا أننا، ولكي نعطي القارئ تصوراً عما تنطوي عليه نصوص بريشت المسرحية والشعرية في ترجماتها العربية من افتقار إلى التعادل، فإننا نورد مثلاً واحداً أخذناه من ترجمة بكر الشرقاوي لمسرحية بريشت الشهيرة «حياة غاليليه» والمثال مقطع من المشهد الأول، حيث يقول عالم الفلك غاليليو موجهاً كلامه إلى تلميذه الفتى (أندريا):

«جدران وقشور وجמוד. لقد اعتقدت البشرية طوال ألفي سنة أن الشمس والأجرام السماوية كلها تدور حولها.. اعتقد البابا والكرادلة والأمراء والعلماء والربابنة والتجار وبائعات السمك وأولاد المدارس أنهم يقبعون بلا حراك فوق هذه الكرة البلورية. أما الآن، يا أندريا، فإننا ننطلق في رحلة كبيرة. لقد انتهى الزمان القديم وبدأ عصر جديد. منذ مئة سنة والبشرية تبدو كأنها تتضرر شيئاً ما. إن المدن ضيقّة، والرؤوس أيضاً، خرافات وطاعون، أما الآن فيقال: بما أن الأمور هكذا فإنها لا تبقى هكذا. فكل شيء يتحرّك يا صديقي. وأميل إلى الاعتقاد بأن ذلك قد بدأ بالسفن. فقد كانت منذ غابر الزمان لا تزحف إلا على امتداد الشواطئ فجأة، وراحت تمخر عباب البحار»⁽²⁾.

تلك هي الترجمة الدقيقة والمتكافئة دلائياً وأسلوبياً للمقطع الذي نحن بصدده. أما المترجم بكر الشرقاوي فقد نقل المقطع نفسه إلى العربية على الشكل الآتي: «الجدران والكرات والثبات. لقد ظلت البشرية تعتقد زهاء ألفي عام أن الشمس وجميع الأجرام السماوية تدور حولها، البابا والكرادلة والعلماء والربابنة وصيادي الأسماك والتلاميذ كلهم كانوا يعتقدون أنهم يقبعون لا حراك لهم في قلب هذه الكرة السماوية. أما اليوم، يا أندريا، فإننا منطلقون في الفراغ. لقد انتهى العصر القديم، وهو هو عصر جديد

(1) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع بحثنا: نقد الترجمة الأدبية – أصوله وإمكاناته وحدوده. مجلة جامعة البعث، المجلد 19، 1997/1، ص 235 – 256.

Bertolt Brecht: Leben des Galilei. Text und Kommentar. Frankfurt / M. (2) suhrkamp verlag, 1988, s.106.

يتفتح. ومنذ نحو قرن والبشرية يبدو عليها أنها تنتظر شيئاً. إن المدن ضيقة وكذلك رؤوس الناس. الخرافات والطاعون. لتكن الأشياء كما هي... ولكن ليس هنا سبباً من أجله تظلّ كما هي. إن كلّ شيء في حركة يا بني. وأميل إلى الاعتقاد بأن كلّ هذا قد بدأ مع السفن. فعلى قدر ما تعني ذاكرة الإنسان فإن هذه السفن كانت تسير دائماً بمحاذاة الشواطئ، ولكنها فجأة تركتها، وانطلقت تبحر عباب جميع البحار»^(١).

إذا تأملنا هذه الترجمة نجد بداية أنها تنطوي على عدة أخطاء معجمية فادحة ف(القشور) تحول إلى (كرات)، و(بائعات السمك) إلى (صيادي أسماك)، و(الكرة البلورية) إلى (كرة سماوية). غير أن أفحى خطأ هو قول المترجم (إننا منطلقون في الفراغ) بدلاً من أن يقول (إننا نطلق في رحلة كبيرة). إنها أخطاء أدت إلى تشويه الدلالة. أما على الصعيد الأسلوبي فإن النص لا يقل إشكالية. فهو يحوي عدة عبارات وتعابير ركيكة تقلل من جماله وتبعده عن التراسل أسلوبياً مع النص الأصلي، وليس مهمًا في هذه الحالة ما إذا كانت تلك الأخطاء قد جرت عند نقل النص من اللغة الأصلية، أي الألمانية، إلى اللغة الوسيطة، أم عند نقله من اللغة الوسيطة إلى العربية، وإنما المهم أن الترجمة العربية تنطوي على هذه الأخطاء. إنه مثال واحد، إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على أن الترجمة العربية لمسرحية «حياة غاليليه» تفتقر إلى الدقة الدلالية والتعادل الأسلوبي والجمالي. ومما لا جدال فيه أن هذا المثال غير قابل للتعيم. فهناك ترجمات مختلفة لأعمال بريشت المسرحية والشعرية، وكل ترجمة من تلك الترجمات تستحق أن تدرس وتقيّم وتقوم بمفردها، ولكن اطلاعنا على تلك الترجمات يسمح لنا بالقول: إن قسماً كبيراً منها، ولا سيما ما تمّ عن لغة وسيطة، إشكالي، ولا يصلح أساساً لاستقبال قرائي أو نceği أو إبداعي سليم.

(١) انظر: برنيلت بريشت، حياة غاليليه، ص 14. لمزيد من المعلومات حول هذه المسرحية راجع مقالتنا: حياة غاليليه، مجلة (المعرفة)، دمشق، العدد 158، نيسان 1975، ص 90 - 100.

على ضوء ما تقدم يمكن القول بأن من الضروري أن يعاد فتح ملف الترجمة العربية لأعمال بريشت، لا بغرض تقييم الترجمات الموجودة ونقدتها فحسب، وإنما بهدف التحفيز على القيام بترجمة جديدة موثقة لتلك الأعمال، وهي ترجمة يجب أن تعهد إلى فريق من المתרגمين العرب المتخصصين في الأدب الألماني الحديث، وفي أدب بريشت إن أمكن ذلك. كما يجب العمل على أن تتولى إحدى دور النشر العربية الكبرى نشر لك الترجمة وتوزيعها وتوفيرها في مكتبات الوطن العربي بصورة مستمرة ومنتظمة. عندئذ تكون قد وضعنا استقبال بريشت عربياً على أساس ترجمي رصين وموثوق.

ولا بد في الختام من التأكيد على أن تلقي بريشت في العالم العربي بالشكل الذي عرضناه ليس حالة فريدة أو استثنائية، بل حالة تكاد تكون نمطية على صعيد تلقي الأدب العالمي كله. فاستقبال العديد من الأدباء العالميين لا يختلف من حيث الجوهر عن استقبال بريشت.

ولذا نأمل أن يكون تصحيح تلقي بريشت أنموذجاً لتطوير تلقي الأدب العالمي كله في العالم العربي. لقد حان الوقت لأن نتلقي ذلك الأدب بصورة أكثر جدية ورصانة ومنهجية. فتلقي الأدب العالمي نافذة ثقافية أساسية يطل المجتمع العربي من خلالها على المجتمعات الأخرى وأدابها، وهو وبالتالي شكل أساسي من أشكال حوار الحضارات⁽¹⁾. ■

(1) حول دور الأدب في حوار الحضارات راجع بحثاً: الأدب وحوار الحضارات، مجلة (المعرفة)، دمشق، العدد 473، شباط 2003، ص 25 – 57.

عرض البرجوازي الصغير

برتولت بريشت

ت. د. نبيل الحفار

الشخصيات

- » أبو العروس: يعقوب
- » أم العريس
- » العروس: ماريا
- » أخت العروس: إينا
- » العريس
- » صديق العريس: ميلدner
- » المرأة: ايمي
- » الرجل: زوجها
- » الشاب: هانس

(صالون بيت) مطلي بالأبيض، في وسطه طاولة كبيرة مستطيلة، ومن السقف يتسلل فوق الطاولة مصباح ورقي أحمر اللون. هناك ثمانية كراس خشبية بسيطة بمساند للذراعين. يمیناً على الجدار كتبة - شیزلون - ويساراً خزانة، وبينهما باب إلى المطبخ. إلى الخلف يساراً يوجد طريزة ومقعدان وهي ركن التدخين. باب على الجدار الأيسر، نافذة على الجدار الأيمن الطاولة والخزانة والكراسي بلون الخشب الطبيعي وغير ملمعة. الوقت مساء. المصباح الأحمر مضيء. ضيوف العرس يجلسون إلى الطاولة (وأكلون).

الأم: (وهي تضع الطعام على الطاولة) أكبر سمكة في السوق.

(مهمة ترحيب)

الأب: هذا يذكرني بقصة.

الأم: كل الآن يا رجل! وإلا فلن تلحق منها لقمة.

الأب: دعني أروي القصة أولاً! عمك رحمة الله، الذي حضر حفل عمادي، لكن هذه قصة أخرى، على أية حال، كنا نأكل السمك، جميعاً، وفجأة تشردق بحسكة، والحسك ملعون. فانتبهوا يا جماعة، الرجل تشردق كما قلت وأخذ يطرح بذراعيه وساقيه.

الأم: يعقوب، خذ قطعة الذنب.

الأب: يطرح، ويزرق مثل الشبوط. وصفق بطريقة كأس نبيذ، فأربعنا جميعاً. واحد منا، لا أذكر خبطه على ظهره، مرات، خبطه هنا وهناك، حتى بصف الحسكة، فوق الطاولة كلها. الضيوف طبعاً ما عاد بإمكانهم متابعة الأكل، نحن فرحنا بذلك، لأننا أكلنا وحدنا في الخارج كل ما تبقى. لا تنسوا يا جماعة أن حفل التعميد كله كان من أجلي. وكما قلت لكم، بصف على الطاولة كلها، وعندما تم إنقاذه، وعاد المحظوظ إلينا، قال بصوت عميق وسعيد: طبقة صوته كانت باص طبعاً وكان عضواً في جوقة المنشدين، وبمناسبة الجوقة هناك قصة رائعة، لكن، على كل حال، ما قاله عمك هو:

الأم: كيف وجدتم طعم السمك يا جماعة؟ ألن يقول أحد رأيه؟!
الأب: رائع، ما قاله عمك هو:
الأم: لكنك لم تضع قطعة منه في فمك بعد!
الأب: صح، الآن سأكل، ما قاله عمك هو:
الأم: يعقوب، خذ قطعة أخرى!
العربي: ماما، دعي عمي يكمل حديثه!
الأب: شكراً. كنا عند أكبر سمكة، صح، ما قاله عمك كان: يا جماعة، كنت على وشك أن أسلم الروح. والأكل كله لم يعد له أي طعم..
(الجميع يضحكون)

العربي: قصة رائعة.
الشاب: أسلوبه رائع.
الأخت: أما أنا فلن أذوق السمك بعد الآن.
العربي: طبعاً، لأن الإوز لا يأكل السمك أبداً. لأنه نباتي.
المرأة: ألم تنته من غطاء اللمة بعد؟
العروس: إينما، لا حاجة لاستعمال السكين عندما تأكلين السمك.
الرجل: أغطية اللعب عادة لا ذوق فيها، أما هذه فأجادها جميلة.
الأخت: أجدها هكذا أكثر رومانسية.
المرأة: ممكن لكنها لا تعطي الإحساس الملائم.
الصديق: بل تعطي النور الملائم لأكبر سمكة.
الشاب: (للأخت) وأنتِ ما رأيك؟ أيعجبك الجو الرومانسي؟
الأخت: طبعاً، طبعاً خاصة الجو المحيط بالشاعر هانبه. بروفيله حلو جداً.
الأب: مات بالتهاب في التخاخ الشوكي.
الشاب: مرض رهيب.
الأب: أحد أخوه عم العجوز فيبر أصيب بالمرض نفسه. حديثه عنه كان رهيباً،

- لدرجة تجعلك لا تنام طوال الليل، مثلاً، كان يقول:
العروس: ولكن هذا غير مناسب يا بابا!
الأب: ما هو؟
العروس: التهاب النخاع الشوكى!
الأم: يعقوب، هل أحببته؟
المرأة: وخاصة اليوم، بهذه الليلة يجب أن يستطيع البعض أن ينام!
الصديق: (للعرис) في صحتك، يا صديقي العتيق!
العرис: في صحتكم جميعاً!
(الجميع يرفعون كؤوسهم ويطرقوها بالتبادل)
الأخت: (للشاب بصوت خافت) موضوع مناسب لرفع الأنفاس!
الشاب: أتجدين الموضوع غير مناسب؟ (يتبعان الحديث بهمس).
المرأة: رائحة المكان حلوة جداً.
الصديق: بل ساحرة.
الأم: العريس تبرع بنصف زجاجة كولونيا.
الشاب: (موجهاً كلامه للأخت) رائحتها رائعة.
المرأة: أصحيح أنكم صنعتم جميع قطع الأثاث بأنفسكم؟ الخزانة أيضاً؟
العروس: كلها. زوجي صممها ورسمها واحتوى الخشب ونشره وجهزه كلها، ثم صمغه ولصقه كلها، وكلها جميلة كما ترين، أليس كذلك؟
الصديق: بل رائعة ولكن ما يدهشني، كيف وجدت الوقت لكل هذا العمل!
العرис: مساءً، وظهراً، أحياناً عند الظهر، لكن معظم الوقت كان صباحاً.
العروس: كان يستيقظ يومياً في الخامسة، ويعمل ويعمل!
الأب: إنجاز عظيم، كنت دائماً أقول إني سأقدم لكم الأثاث. لكنه لم يقبل.
العروس: تماماً مثل يوهانس زيغمولر الذي كان يريد..
العروس: فيما بعد سترىكم بقية الأثاث.

- المرأة: وهل هو متين يا ترى؟!
العروس: أمتن منك ومنا جمِيعاً! فنحن نعرف مما صنع، حتى الغراء صنعه بنفسه.
- العرис: لأن البضاعة الرديئة التي يبيعونها في المحلات غير مضمونة أبداً.
الرجل: الفكرة جيدة، فعندما يتربى الإنسان مع هذه الأشياء. ويعتني بها أكثر.
كنت أتمنى (ملتفتاً لزوجته) لو أنك صنعت أشياءنا بنفسك.
- المرأة: بمنفي أنا طبعاً، وليس بنفسك أنت! هكذا هو!
الرجل: لم يكن هذا قصدي. وأنت تعرفين هذا!
الأب: قصة يوهانس زيمولر كانت مسلية جداً.
- العروس: لكني فعلاً لم أجده في أي من قصصك ما يسلِّي.
الأخت: ماريا، لا تكوني فظة!
العريس: أنا أجده حديث عمي رائعاً.
- الصديق: بل مدهشاً، (للأب) وخاصة قفلات قصصه.
العروس: لكنها طويلة جداً.
العرис: كلام فارغ.
- الصديق: بل موجزة، بسيطة، وذات معنى.
المرأة: ولدينا من الوقت ما يكفي.
- الأم: (تدخل) والآن جاء دور الحلويات.
- الأب: أستطيع أن أرويها باختصار شديد، بكلمات قليلة، ربما بست أو سبع جمل، لا أكثر..
- الصديق: ما هذه الرائحة الإلهية!
الأم: هذا كانوا مع كريمة.
الصديق: ما عاد بوسعي الانتظار.
- الأم: يعقوب، خذ هذه القطعة، ولكن لا تكثر من الكريمة، فليس لدينا ما

- يكتفي منها. تفضلوا وتمتعوا يا جماعة!
الأخت:
- صحيح
الشاب:
- طبعاً على الإنسان أن يملأ فمه منها، وعندما يشعر وكأنه بلا أسنان..
الأخت:
- عمي، أتريد المزيد من الكريمة؟
العرис:
- اصبر قليلاً! يوهانس زيمولر كان يقول مثلاً:
الاب:
- الكريمة جيدة. (للأم) عليك أن تطعني على الوصفة.
العروسة:
- في حياتها لن تصل إلى مستوىك في الطبخ (لأمها).
العرис:
- فيها على الأقل ثلات بيضات!
الأم:
- ومع كل الأشياء الأخرى يجب أن تصبح جيدة.
العروسة:
- يجب عليك أن تكثري، وإلا فلن تحصلني على شيء.
الأخت:
- و خاصة من البيض.
المرأة:
- (يضحك ساخراً فيتشردق) البيض، هذا، هيبيهي، جيد جداً... البيض
جيد جداً، رائع، وإلا، هيبيهي، لن تحصلني على شيء، هيبيهي فعلاً
رائع.. هيبيهي. (بما أن أحداً لا يشاركه الضحك، يتوقف بسرعة ويأكل
بسرعة أكبر).
الصديق:
- (يخبط له بكفه على ظهره) ما الأمر، ماذا جرى لك؟
العرис:
- ما الأمر، البيض فعلاً جيد.
الأخت:
- (يبدأ من جديد) جيد جداً! رائع! أنا لست ضد البيض إطلاقاً.
الصديق:
- آه من البيض، ذات مرة أعطتني أمك رحمها الله بيضة، زوادة رحلة.
الأب:
- سألتها: هل هي قاسية؟ أجابتني: قاسية كالحجر، حسناً، أنا صدقها،
ووضعت... البيضة مع الأغراض، ولم أكدر...
العروسة:
- بابا، الكريمة، من فضلك!
الأب:
- فضلك! لم أكدر...
المرأة:
- (بغنج) هل صنعتم السريرين أيضاً بأنفسكم؟

- العرис: طبعاً، ومن خشب الجوز.
- العروس: يبدوان جميلين جداً.
- الأخت: ولكنني أجدهما عريضين قليلاً.
- المرأة: وهذا نتيجة شغل اليدين... .
- الرجل: لكنك لم تريهما بعد..
- الأب: كان عندي لكما سريران في غاية الجودة. حصلت عليهما، أباً عن جد، ولهما قيمة تراثية. وواسعان جداً أيضاً.
- الصديق: صحيح، في الماضي كان يقدر الإنسان ما لديه.
- الشاب: في الماضي كان الناس مختلفين أيضاً.
- الأب: لكن نوعاً من الناس أسرتهم، كان يقول فريتس فورست الذي كان طريفاً جداً. مثلاً، ذات مرة دخل إلى الكنيسة عندما كان الكاهن.
- الأم: (داخلة) والآن جاء دور المعجنات، ماريا، عليك أن تساعديني في حمل النبيذ.
- العرис: يعني، جاء، دور الشطف.
- الأب: عندك، هناك حكاية عن سيفون التواليت، لا بد أن أحكيها لكم. عندما أدخلوا هذا النوع من التواليت... .
- العرис: اشرب أولاً بعض النبيذ يا عمي، فهو يرطب اللسان!
- (يصبون النبيذ)
- الصديق: حتى لونه رائع! وهذه الرغوة المدهشة!
- الأم: (للشاب والأخت) يا أولاد، بماذا تتحدثان أحداثكم مع الآخر طوال الوقت؟
- الأخت: (مرعوبة) نحن! أبداً! فقط كان يقول..
- الرجل: (للشاب) ما بك؟ لماذا تدوس على قدمي باستمرار منذ ثلاث دقائق؟
- ألا ترى أني لست منفاحاً (يقلد بيديه حركة منفاخ الكور).
- الشاب: عفواً، كنت أظن.. .

- الرجل: هه، تظن، لا بأس في أن يظن الإنسان، ولكن ليس بقدميه طبعاً.
الأم: يعقوب، ناولني كأسك!
المرأة: ألا تفضل أن تشرب بدلاً من أن تتباھي بحکمتك؟ وأي حکمة! على كل حال إسرافك في الشراب لا حدود له.
- (صمت)
- الصديق: (للأب) كنت ت يريد الحديث عن الآثار الموروث أليس كذلك؟ لكنك قوطة!
- الأب: طبعاً، عن السريرين! شكرآ لك، جزيل الشكر. أكثر من عضو من عائلتنا مات في هذين السريرين يا ماريا!
- العربي: لكننا الآن نود أن نرفع نخب الأحياء يا عمي، في صحتكم!
- الجميع: في صحتكم.
- الرجل: (ناهضاً) يا أصدقائي الأعزاء.
- المرأة: إذا كنت تنوي أن تلقي خطبة، فأغلق فمك!
- الرجل: (يجلس)
- الصديق: لماذا لا تتكلّم يا رجل؟ كانت مجرد مزحة من زوجتك العزيزة، أليس كذلك؟
- المرأة: إنه لا يستوعب المزاح.
- الرجل: للمرة الثانية أنسى ما أريد قوله. (يشرب)
- الشاب: (ناهضاً)
- المرأة: ش!
- الأم: يعقوب، سكر صدريتك، عيب!
- (في هذه اللحظة تسمع من الخارج أصوات نوقيس الكنيسة).
- الأخت: (للصديق) النوقيس يا سيد ميلدنر! لا بد لك الآن من أن تلقي كلمة!
- الصديق: أنصتوا! يا لها من أصوات رائعة! كلها خشوع!

الأخت: (للعرس الذي يأكل) ش!

العروس: دعوه يبلغ على الأقل!

الشاب: (يقف متتصباً) عندما يدخل شاب وشابة عش الزوجية، العروس الطاهرة والعرس الذي أنضجته أعاصر الحياة، عندها يقال: إن الملائكة في السماء تغنى عندما تستعيد العروس الشابة (ملتفتاً إلى العروس) في ذاكرتها أيام طفولتها السعيدة، قد ينتابها حزن خفيف، لأنها الآن ستخرج إلى الحياة العدائية (العروس تتشنج) ولكن طبعاً إلى جانب الرجل المجرب، الذي أنس الآن بيت الزوجية، بيديه، وهي حالتنا سنأخذ المعنى حرفيأً.

الشاب: أثثه، لكي يعيش فيه مع من اختارها قلبه في السراء والضراء، لهذا دعونا الآن نشرب نخب هذين الطاهرين، هذين الإنسانيين، اللذين اليوم ولأول مرة سيصبحان أحدهما للآخر (المرأة تضحك) ومن بعدها إلى الأبد، وفي الوقت نفسه دعونا نغني على شرفهما أغنية فرانتس ليست (لا بد أن يكون رائعاً) (يبدأ بالغناء)، وبما أن أحداً لا يشاركه في الأغنية يجلس بسرعة) (صمت).

الصديق: (بصوت منخفض) خطبة غير معروفة. لكن الإلقاء كان جيداً؟

الأخت: بل فريداً كنت رائعاً، وكأنك تقرأ من كتاب.

الرجل: من الصفحة 85 من كتاب الأعراس! حفظك للمقطع عن ظهر قلب كان جيداً.

المرأة: ألا تستحي؟

الرجل: أنا؟

المرأة: نعم، أنت!

الصديق: النبيذ رائع.

(يتوقف قرع التواقيس. الجميع يسترخون)

الأب: صحيح، كنت سأتحدث عن السريرين.

العروس: دعك من هذا! القصة معروفة.

- الأب: تعرفين كيف مات شقيق جدك أوغуст؟
العروس: نعم، طبعاً.
العرис: كيف مات أوغуст شقيق جدك؟
الأب: أنا أحتاج. حكاية البيضات لم تدعوني أحكى لها لكم، وكذلك حكاية السيفون، علماً بأنها جميلة، وبعدها حكاية فورست، أما حكاية يوهانس، زيغمولر فلن أذكرها، لأنها فعلاً طويلة قليلاً، لكن ليس أكثر من عشر دقائق، كحد أقصى، ما رأيكم قد أحكى لها لكم فيما بعد... إذن...
الأم: يعقوب، إملاً الكؤوس يا رجل!
الأب: خالي أوغуст مات بمرض الاستسقاء.
الرجل: في صحتكم.
الأب: في صحتك.. بالاستسقاء، بدأ من قدمه، فعلياً من أصابع قدمه، لكنه انتشر بعدها حتى ركبته، بسرعة أكبر من انجاب طفل، وفجأة أصبح كل شيء فيه أسود. بطنه كان أيضاً منتفخاً، ورغم الفصد المستمر..
الرجل: في صحتك.
الأب: في صحتك، في صحتك!... رغم الفصد المستمر، لم يعد هناك من جدوى. وفوق كل هذا جاءت قضية قلبه، فعجلت بكل شيء، كان مستلقياً إذن في السرير الذي أردت تقديميه لكم، كان يثن مثل الفيل وشكله كان أيضاً مثل الفيل، أقصد ساقيه. شقيقته، جدتك، قالت له في لحظاته الأخيرة، عند الفجر كان ذلك، ولون الغرفة أصبح رمادياً، أظن أن الستائر ما زالت هناك حتى الآن، قالت له: أوغуст، هل نطلب لك الكاهن؟ لم ينطق بحرف، بل نظر إلى السقف، كما كان يفعل طوال سبعة أسابيع، فطوال هذه المدة لم يكن قادرًا على الاستلقاء على جنبه. ثم قال: الشيء الأساسي هو القدم. وعاد إلى التاؤه والأنين. لكن أمي لم تتركه وشأنه، فهي كانت ترى أن الأمر يتعلق بالروح، ولهذا، بعد تقريراً نصف ساعة. قالت له أوغуст: ألا تريد أن نطلب الكاهن؟ لكن خالي

لم يعرها أي انتباه. وأبي الذي كان يقف إلى جانبها قال لها: دعوه. إنه يتآلم. أبي كان رقيقاً جداً. لكنها لم تأبه له، بسبب الروح طبعاً، ولكنهم كانوا عنيدين، فعاودت سؤالها: أوغلوست من أجل خلاص روحك الخالدة. وعندها، كما حكى لي أبي فيما بعد، سحب خالي نظره من السقف والتفت نحو اليسار حيث كانا واقفين، فبدا وكأنه مصاب بالحول، ثم قال شيئاً لا أستطيع ذكره هنا، قال عبارة بذريعة، مثله تماماً. فعلاً لا أستطيع.. على كل حال، القصة وما فيها.. لا بد أن أذكرها، إلا لن تفهموا شيئاً. قال: تلحسوا... والباقي تعرفونه، عندما قال ذلك، وبصعوبة كما تصورون، مات هذا مؤكداً، السرير ما زال هناك، جاهزاً في السقية، ما زال بإمكانكم إحضاره. (يشرب)

(صمت)

- الأخت: لم يعد بي رغبة في الشراب.
- الصديق: يا آنسة، لا يجوز للإنسان أن يأخذ كل هذه الأمور على محمل الجد.
- هيا اشربي، بصحتك! إنها مجرد قصة جميلة جداً.
- العروس: (بهمس للعرس) أما كان بوسعي أن يوفر علينا نشر هذا الغسيل القذر!
- العرس: دعوه لشأنه، ألا ترين أنه مبسوط!
- الشاب: الإضاءة هنا أجدها رائعة.
- الأم: يعقوب، لا تقطع الكعك.
- الأب: ألن نلقى نظرة على ثياثكم؟
- العروس: بوسعكم ذلك.
- الصديق: المهم أن المقاعد واسعة، الواحد منها يتسع لشخصين معاً.
- المرأة: لكن أرجلها نحيلة نوعاً ما.
- الشاب: أرجل نحيلة - تعبير أصيل.
- المرأة: ومن أين استقيت علمك هذا؟
- الأم: يعقوب، لماذا لا تأكل المعجنات بيديك؟

المرأة: (تهض وتتجول) هذه هي الكتبة. عرضها معقول، ولكن هذا النوع من التجيد هنا في الأعلى أجده غير عملي، على كل حال، بما أنها صناعة ذاتية.

العروس: (تهض) الخزانة جميلة، أليس كذلك؟ خاصة التطعيم! لا أدرى الآخرون لا يمتلكون الحس المناسب بهذه الأشياء. يدفعون قطعة نقود، ويحصلون لقاءها على قطعة أثاث، كيف أقول، تماماً كقطعة أثاث، بلا روح ولا أي شيء آخر، فقد ليحصلوا على قطعة أثاث. أما نحن فمتلك أشياءنا الخاصة بنا، والمعجونة بعرقنا وحبنا، لأنها مصنوعة بأيدينا.

الرجل: يا امرأة، ابتعدي من هنا، واجلسي!

المرأة: ماذا تعني؟ أود أن أراها من داخلها.

الرجل: لا يجوز أن يفحص الإنسان خزائن الآخرين من داخلها.

المرأة: قلت إني أود، لا أكثر. لكنك دائماً الأفضل علمًا بكل شيء، إذن بلا في الحقيقة، من الخارج. لا تبدو الخزانة باهرة جداً، وهذا التطعيم بطل من زمن بعيد. الناس الآن يفضلون ألواح الزجاج والستائر الملونة - لكن من الداخل قد تكون الخزانة جيدة، وهذا ما أردت أن أتأكد منه.

الرجل: طبعاً، والآن تعالى واجلسي!

المرأة: ما هذه اللهجة الآمرة؟ يبدو أنك أسرفت في الشراب ثانية. سأمزج لك النبيذ بالماء. إنه ثقيل وأنت لا تحمله.

العرис: تفضلي إذا أردت رؤيتها من الداخل. إن اهتمامك يسعدني. ها هو المفتاح. ماريا، افتحي الخزانة!

العروس: (وهي تحاول) لست أدرى الآن إذا كان هذا هو المفتاح الصحيح! إنه لا يدور في القفل.

العرис: هاتي المفتاح، ما زال أمامك الكثير لتعلميه. هذا القفل أنا ركبته بنفسي. (يحاول) اللعنة! ما هذا! يلعن..! (بغضب) لجهنم!

العروس: أرأيت، حتى أنت لا تستطيع فتحه!

- العرис: ربما كان هناك استعصاء في القفل، إني لا أفهم.
المرأة: ربما لا يوجد في داخلها الكثير. وعندما الأمر لا يستحق. لا شك أن
فتح قفل هذه الخزانة أمر مرهق. وهذا من مساوئها.
- الرجل: (بتهديد) أجلسني هنا! ما عدت قادرًا على تحمل المزيد من حديثك.
الأخت: بما أنها واقفن. ألا تريدون أن نرقص قليلاً؟
الشاب: طبعاً نريد. لنسحب الطاولة جانبًا!
- العريس: جميل أن نرقص. لكم من الذي سيعزف؟
الصديق: أنا أعزف على الغيتار، إنه موجود في الدهلiz. (يحضره)
(الجميع ينهضون.. الأب والرجل يتوجهان نحو اليسار ويجلسان هناك،
يدخنان. العريس والشاب يرفعان الطاولة ويسبحانها نحو اليمين).
- الشاب: ضعها هنا وحاذر عندما تنزلها.
- العرис: لا ضرورة لذلك. يجب أن تتحمل الخشونة، (ينزلها بقسوة فتميل إحدى
أرجلها). هكذا، والآن هي إلى الرقص!
- الشاب: أترى، لقد انخلعت الرجل! كان عليك أن تنزلها برقة!
العروس: ما الذي انخلع!
- العرис: لا شيء، بسيطة! والآن لرقص!
العروس: أما كان بمقدورك أن تنتبه أكثر!
- المرأة: كان عليك أن تفك بالعرق المعجون به، ولكن ربما كان من الأفضل
استخدام غراء جيد.
- العرис: يا لحدة لسانك! أتسماحين لي بهذه الرقصة؟
المرأة: ألا تريد أن تكون الرقصة الأولى مع زوجتك؟
العرис: طبعاً. ماريا، تعالى!
- العروس: لا، أرغب أن أرقص مع السيد هانس.
- الأخت: ومع من سأرقص أنا؟

- العروس: (للرجل) ألن ترقص؟
الرجل: لا، وإنما زوجتي ستحتج.
الأخت: ومع ذلك يجب أن ترقص، وإنما سأبقي متفرجة!
الرجل: لكن هذا لا يليق، إن كنت لا أريد. (يقف ويمد لها ذراعه)
الصديق: (جالساً على الكتبة ومعه الغيتار) سأعزف مقطوعة فالس. (يبدأ بالعزف)
(يبدأ الرقص: العريس مع المرأة، والعروس مع الشاب، والأخت مع الرجل).
المرأة: أسرع، أسرع! مثل الدويخة.
(يرقصون بسرعة ثم يتوقفون)
المرأة: رقصة فخمة. ورقصك لا يأس به! (تجلس على الكتبة بصلب). الكتبة تصدر صوت كسر. المرأة والصديق يقفزان
الصديق: لقد انكسر.
المرأة: إذا انكسر فيها شيء فسأكون أنا المذنبة.
العريس: ولكن لا يأس، أنا سأصلحها.
المرأة: لا شك أنك تحسن صناعة الموبيليا. وهذا هو المهم.
العروس: هل كانت سرعة الرقصة أكثر مما تحملين حتى سقطت على الكتبة.
المرأة: بهذه الطريقة؟
المرأة: نعم، زوجك يلتف برشاشة ممتازة.
الأخت: (للرجل) ألم يعجبك الرقص؟
الرجل: اليوم أتعجبني، نعم.
المرأة: يجب أن تنتبه أكثر لقلبك المريض.
الرجل: أتخافين؟
المرأة: أنا التي ستتحمل النتائج، دائمًا.

- العرис: لنجلس قليلاً.
العروس: (للصديق) عزفك رائع.
الصديق: عندما يراقبك الإنسان وأنت ترقصين!
العرис: كفى، بلا ثرثرة! لنجلس! (ل الشاب) هل أعجبك الرقص؟
الشاب: جداً، لكن ألن نرقص مرة ثانية؟
العرис: لا.
الأب: هل هناك مزيد من النبيذ! لتلطيف الدردشة.
العرис: لنعد الطاولة إلى منتصف الغرفة. (يقوم بذلك مع الشاب) ولكن انتبه
هذه المرة! (الأم تحضر نبيذاً. يجلسون بعد سحب الكراسي إلى الوراء).
المرأة: غن لنا شيئاً، أنا أحب سماع الغناء.
الصديق: أنا لا أجيد الغناء.
العرис: هذا ليس ضرورياً. يكفي أن تغني لتنسللي.
المرأة: زوجي أيضاً يغني، ويعزف على الغيتار.
الشاب: حقاً! اعزف إذن!
المرأة: ها هو الغيتار.
الرجل: لكنني نسيت كل شيء.
الأخخت: اعزف يا رجل!
الرجل: وإن لم أستطع أن أكمل..
المرأة: أنت دائماً تفعل ذلك.
الأخخت: مقطوعة واحدة فقط.
الرجل: ربما ما زلت أحفظ واحدة.
المرأة: في الماضي كان دائماً يعزف. ولكن منذ زواجهنا تخلى عن العزف. إنه
يضجرني بكثرة ما يتخلى عن الأمور الحميمة. في السابق كان يحفظ
الأغاني، ثم نسي معظمها، وبالتدريج تراجعت قدرته على عزفها، فأصبح

غالباً ما يتوقف ولا يستطيع أن يكمل، وكأنه يتأكل من الداخل، وفي
الختام لم يعد يحفظ سوى أغنية واحدة (لزوجها) بإمكانك أن تغنيها
الآن!

الرجل: نعم، سأغنيها. (يعزف بعض الأكوردات ثم يبدأ متنعاً)
الشبح في ليبينو، اسمعوا!
كان له الكثير من..

(ينسى فيعيد) كان له الكثير من.. لا أدرى.. حتى هذه الأغنية نسيتها..
كانت آخر أغنية.

المرأة: إنه التأكل.

العرис: حسناً، لا بأس، أنا لا أحسن الغناء، مطلقاً.
الشاب: دعونا إذن نرقص قليلاً!

الصديق: نعم، دعونا نرقص! وأنا أريد أن أرقص الآن. (للرجل) بإمكانك طبعاً أن
تعزف مقطوعة فالس، أليس كذلك؟ A-dur واللحن الرئيسي رجاء
سيدة ماريا، الآن دورى أنا!

المرأة: أما أنا فلن أرقص.

العرис: لنتفرج إذن.
الأب: ماريا ترقص بشكل رائع.

(العروس والصديق يرقصان)

الرجل: (يعزف على الغيتار) A-dur بهذا الشكل.
الصديق: (مستشاراً) رقصك رائع. لنسرع أكثر.

العرис: إياكم أن تسقطوا!

المرأة: (للعرис) أنا لا يجوز أن أرقص هكذا.
الأخت: هل تجيدين هذه الرقصة.

المرأة: هذا يعتمد على الرجل.

الصديق: (يتوقف) قلبي يخفق بشدة، إليك زوجتك، إنها ترقص برفعة. هل

أستطيع أن أشرب شيئاً؟

الأب: دعونا نجلس حول المائدة. تبادل الحديث بهذا الشكل غير ممكن.

العرис: طبعاً، إلى المائدة! (للعروس بصوت خافت) أم تريدين متابعة الرقص؟

العروس: إذن لنغير ترتيب جلوسنا. (للصديق) إجلس أنت هنا! (للمرأة) ألا ترغبين بالجلوس هناك. (المرأة تجلس بجانب العريس) بابا، إجلس في أعلى الطاولة.

العريس: (وهو يفتح سدادات زجاجات النبيذ) لشرب الآن! في صحة الجو المريح.

الشاب: في بيت الزوجية على الأثاث المريح.
الصديق: المصنوع ذاتياً.

الأب: صحة. عندما كانت تدورتك حتى ركبتك يا ماريا، قدمنا لك ذات مرة كأسنبيذ. جدك كان مسروراً بذلك. كان يود أن يراك وأنت ترقصين، لكنكِ غفتِ ونمتي.

المرأة: (لماريا) إذن اليوم لا تشربي النبيذ! أليست منرأيي؟
الرجل: لم يسبق لي أبداً أن رأيت من يرقص بهذه الجودة.
الصديق: الآنأشعر أن مزاجي رائق. حتى الآن كان الجو هنا جافاً نوعاً ما. لكنه بصورة عامة رائع. (ينهض) ما هذا؟ (ينظر إلى الكرسي) يبدو أنني علقت.

العروس: هل أصابكِ مكرورة؟
الصديق: إنها نسراً خشباً.
العريس: لا بأس.

الصديق: على الكرسي. لكن هذا كان أفضل بنطال عندي.
العريس: ولبسته خصيصاً على شرفتي؟
الصديق: طبعاً، والآن أنا سأغني.

العريس: لست ملزماً إن لم ترغب بذلك.

الصديق: (يتناول الغيتار) بكل سرور.

العرис: أقصد إن كان مزاجك معكراً.

الصديق: مزاجي ليس معكراً.

العرис: أعني بسبب البنطال.

الصديق: الرقص عدل مزاجي.

الأب: العدالة الربانية موجودة. هذا ما كان ي قوله فورست أيضاً!

الصديق: (يغني أنشودة العفاف)

أنشودة العفاف

آه، كادا أن يذوبا أحدهما في الآخر.

وشعوره كان يقول له: إنها لي.

الظلمة تجعل اللهيـب يتـأجـجـ.

وشعورها كان يقول لها: إنـا وـحدـنـا

قبـلـها عـلـى جـبـهـتها

لـأنـها طـبعـاً لم تـكـنـ عـاهـرـةـ.

وـلاـ تـرـيدـ أـنـ تـكـونـ إـحـدـاهـنـ

آهـ، يـالـلـعـبـ الأـيـديـ الجـمـيلـ!

آهـ، لـمـ يـسـبـقـ لـقـلـبـهاـ أـنـ خـفـقـ هـكـذاـ!

كـلاـهـمـاـ كـانـ يـبـهـلـ

أـنـ يـجـدـ هوـ الشـجـاعـةـ.

ئـمـ قـبـلـتـ جـبـينـهـ

لـأنـها طـبعـاً لم تـكـنـ عـاهـرـةـ

إـنـماـ فـقـطـ لـمـ تـدـرـ كـيفـ..

وـلـكـيـ لاـ يـدـشـنـ عـفـافـهـاـ

ذـهـبـ ذـاتـ يـوـمـ إـلـىـ عـاهـرـةـ

فعلمته أحزان

ومباهج الطبيعة

شرب من جسدها كأس النسيان

رغم أنه لم يكن حينئذ ناسكاً

وعندها فقط قطع على نفسه عهداً.

ولكي تطفئ لهيبها الذي أشعله عن غير عمد

تعلقت بشاب متين البنيان

لا يراعي تأنيب الضمير

(فضربها ومددها على الدرج)

على كل حال قبضته كانت سعادة

وهي طبعاً لم تكن راحبة

والآن فقط هاجت الشهوة.

أما هو فقد امتدح عقله

إذ كان حكيناً آنذاك

عندما قبلها فقط على جبهتها

في أيار السابق الطيب الذكر.

وهو كمنافق، وهي كعاهرة

يعترفان بأن العفة على الجبين

ليست سوى كلام فارغ.

المرأة: (تضحك)

العرис: أعرف هذه الأنسودة. إنها من أفضل أغانيك. (للمرأة) هل أعجبتك؟

سأذهب لأحضر مزيداً من النبيذ.

الصديق: نعم، إنها جيدة وخاصة العبرة! (للعرис) هل أعجبتك؟

العروس: أظم أنني لم أفهمها.

- المرأة: لست أنت المقصودة؟
الأب: (قلقاً) أين ذهبت إلينا؟
العروس: وما أدراني..
العرис: والسيد هانس غائب أيضاً. ما سبب دعوته هو بالذات؟
العروس: لأنه ابن أصحاب البيت.
العرис: متذلف إذن.
العروس: لا شك أنهما خرجا.
الأب: أحسن، لأنهما لم يسمعا الأغنية، لكن يا ماريا إذهبي الآن وتأكدي!
المرأة: ولكن قد يكونان فهمها.
الرجل: السيدة والدتك موجودة أيضاً في المطبخ.
العرис: نعم، فهي تحضر الكريمة.
العروس: (للعريس بصوت خافت) أغنية بذيئة.
العرис: بعد أن رقصت معه بهذا الشكل.
العروس: أشعر بالخجل.
العرис: بسبب الرقص؟
العروس: لا، بل من أصدقائك! (تخرج)
الصديق: الآن بلغ مزاجي ذروته. بعدهما أشرب أصبح كالإله.
العرис: الأصح أن تقول، عندما يشرب الإله يصبح مثل السكريتير.
الصديق: (يضحك مستفزاً نوعاً ما) قولك جميل وذكي على غير عادتك.
الرجل: بالمناسبة، اسمعوا هذه الظرفة! ذات مرة أراد الإله الطيب أن يتمشى
منتكراً. ولأنه نسي أن يلبس الكرافاة، تعرفوا عليه وساقوه إلى مشفى
المجانين.
الصديق: كان عليك أن ترويها بشكل آخر.. لقد أضعت تأثير الخاتمة!
الأب: لا بأس لكن يوسف شميدت ساقوه فعلاً إلى مشفى المجانين، الأمر

حدث كالتالي: (الأخت والعروس والشاب يدخلون).

الأخت: كنا نساعد أمي بتحضير الكريمة.

العرис: لا بأس فالمزاج هنا رائع جداً. إنهم يررون النكات هنا..

الشاب: الكريمة ستكون هائلة.

المرأة: هل يحضرنها على النار؟

الأخت: لا. نحن لا نصنعها على النار.

المرأة: ظنت فقط أنكم ستقولون إنها تصنع على النار، لأن وجوهكم شديدة الحمرة.

(تضحك)، ترمي نفسها على كرسي فيصدر عنه صوت كسر). أوه!
(تهض)!؟

الصديق: هل انكسر شيء ما؟

المرأة: أظن أن الكرسي...

العرис: مستحيل. فهو يتحمل ثقل فيل. المسامير التي استخدمتها طولها ثلاثة سنتيمترات.

المرأة: لكنني ما عدت أجرو على الجلوس عليه ثانية. سأذهب إلى الكتبة.

الأخت: لكنك جلست على الكتبة قبل قليل فانكسرت رجلها.

الصديق: (يتحسس أسفل الكرسي) فعلاً ثمة خطأ هنا. وهو ليس نسراً خشبياً هذه المرة. ولكن عليك الانتباه إلى ثيابك.

العرис: (يتقدم نحوهم) نعم، هذا الكرسي ليس متقدماً تماماً. المسامير لم تكفي لم أدبر أنه هذا الكرسي بالتحديد، وإلا لرجوتها أن تجلس في مكان آخر.

العروس: وعندها سيكون الكرسي المناسب.

الرجل: هنا كرسي شاغر.

(صمت)

الأم: ها هي الكريمة! والنبيذ الساخن أيضاً! الصديق هذا رائع! نبيذ ساخن!

(يتمطى) إنه مسند اليد فقط. ولم يتمزق شيء من ثيابي. لشرب.
(ينكسر مسند اليد).

العرис: الآن سيصبح الجو مريحاً. في صحتكم!
الجميع: صحة.

العرис: (للأم) نخبك أنت يا أمي.
الأم: نعم، لكن لا تدلق النبيذ على صدر يتك الجميلة، تكفي البقعة التي
عليها.

الأب: بمناسبة الحديث عن الكراسي.. روزنبرغ وشركاه كان يستخدم في محله
لزيائته دائماً كراسي منخفضة بحيث تصبح ركبة الزبون بمسمى رأسه،
 بحيث تلين مقاومته. وعلى أكتاف هؤلاء الزبائن اغتنى روزنبرغ
 وشركاه، فاشترى منزلأً أفضل وأثناًأً أجمل. لكنه احتفظ بالكراسي
 المنخفضة. وكان يقول دائماً بحنان: بمثل هذا الأثاث المتواضع بدأت.
 لن أنسى هذا أبداً، لكي لا أصبح متعرضاً فيعاقبني الله.

المرأة: لم يكن في نيتني أن تكسر الكراسي. ما ذنبي في ذلك!
الرجل: لم يتهمك أحد بشيء.

المرأة: لهذا السبب، سيقع الذنب علي أنا.
الصديق: أحد الأوتار ينسز.. هل أغنى لكم شيئاً مع الغيتار؟

العرис: إن لم تكون متعباً؟
الصديق: مم سأتعب؟

العرис: من الرقص والشرب. أنت تعاني من معدتك، أليس كذلك?
الصديق: معدتي سليمة تماماً.

العرис: لكنك تتناول دائماً حبوب النترون.
الصديق: وهل يعني هذا أنني مريض حتماً!

العرис: إني أحاول أن أهتم بك، لا أكثر.
الصديق:أشكرك على ذلك. لكنني لست متعباً.

(صمت)

الشاب: هل شاهدت مسرحية بعل في المسرح.
رأيتها، إنها بذينة.
الشاب: لكن فيها الكثير من الزخم.
الرجل: إنها إذن بذلة بزخم. وهذا أسوأ من بذلة ضعيفة. إذا كان فلان موهوباً
باظهار البذاءات، فهل نعذرها؟ لا يجوز لك أن تشاهد مسرحية من هذا
النوع.

(هدوء)

الأب: الكتاب المحدثون يمرعون الحياة العائلية في الوحل. وهي أفضل ما
نملك، نحن الألمان.
الصديق: معك كل الحق.

(صمت)

العرис: لنبدل الموضوع يا جماعة! تمتعوا! اليوم تحديداً عرسى. فاشربوا ولا
تجلوسا متيسين بهذا الشكل! أنا مثلاً سأخلع سترتي. (يفعل ذلك)

(صمت)

الصديق: هل لديكم ورق لعب؟ يامكاننا أن نلعب باصرة.
العرис: الورق في الخزانة.

المرأة: التي لا تنفتح.

الصديق: وإذا استخدمنا الأزميل؟

العروس: لا شك أنك تمزح.

الصديق: ألن تفتحوها أبداً؟

العروس: طبعاً، ولكن ليس اليوم.

العرис: وليس من أجل الورق.

الصديق: (عنف) إذن قولوا لي ماذا يمكننا أن نفعل هنا بعد!

- المرأة: يمكننا أن نعاين بقية الأثاث.
- العرис: فكرة جيدة. سأتقدمكم.
- (الجميع يقفون).
- الأخت: أفضل أن أبقى جالسة في مكاني.
- العروس: وحدك؟ غير معقول.
- الأخت: والسبب؟
- العروس: لكل شيء حد.
- الأخت: إذن يمكنني أن أقول إنني لا أريد النهوض لأن الكرسي مكسور.
- العروس: ولماذا كسرته؟
- الأخت: انكسر لوحده.
- الصديق: (يتحسس الكرسي) إذا جلس الإنسان عليه بهدوء، وبذل جهداً في ذلك فلا بأس.
- الأب: دعونا نذهب لمشاهدة قطع الأثاث الأخرى.
- الصديق: (بهدوء للمرأة) الطاولة ما زالت متماسكة.
- العرис: قطع الأثاث ليست شيئاً خارقاً للعادة.
- المرأة: يكفي أن تكون متينة تحمل!
- العرис: مارييا هي تعالى!
- العروس: (تبقي جالسة) أنا قادمة. اسبقوني أنتم!
- (الجميع يغادرون من الباب الأوسط، وخلال ذلك).
- المرأة: (للصديق) العريس خلع ستنته.
- الصديق: هذا دلالة على عدم الاحترام، إن لم تستح فافعل ما شئت.
- العروس: (تجلس إلى الطاولة وتنشج)
- العرис: (داخلأ) يجب أن أحضر المصباح اليدوي. التيار الكهربائي معطل.
- العروس: لماذا لم تترك العامل الأخصائي يصلحه!

العرис: ما بك؟ وأختك أيضاً يجب أن تتبه لسلوكها.

وصديقك؟

العريس: ما هكذا يرقص الإنسان إذا أراد أن يحترم.

العروس: وصاحبك ميلدبر! ألم يلفت نظرك اندفاعه عندما تحدث عن العذرية؟

وجهي أحمر خجلاً، والجميع لاحظوا ذلك. وكان يحدق في وجهي هكذا.

وبعدها تلك الأغنية السيئة الحظ. وكأنه كان ينتقم لنفسه من أمر ما.

العرис: وتلك البداءة سمح لنفسه بها طبعاً لاعتقاده أن كل شيء جائز أمام واحدة من هذا النوع.

العروس: انتبه لنفسك. البداءة صدرت عن صديقك، وأنا لست واحدة من هذا النوع.

العرис: كيف سنتخلص منهم! يأكلون ويسمرون ويدخنون ويشربون ولا ي يريدون أن يتذكروا! إنها حفلتنا نحن!

العروس: ويا لها من خلية!

العرис: لا تكوني هكذا. عندما يغادرون..

العروس: لقد أفسدوا كل شيء، وانتهى الأمر.

العرис: أريد أن أبقى وحدي. ها هم قادمون.

العروس: لا أريدهم أن يذهبوا أبداً وإنما فسيسوء الأمر أكثر مما هو عليه الآن.

(يلبس سترته بسرعة) بدأ الجو يبرد هنا.

(يظهر الآخرون عند الإباب).

الأب: اضطربنا أن ننتظر في المطبخ، لأن التيار في غرفة النوم معطل.

الصديق: هل نسب لكم أي إزعاج؟

المرأة: (تضحك بشجن هستيري)

الرجل: ما الذي أصابك ثانية؟

المرأة: الأمر يدعو للضحك.

الرجل: ما الذي تجدينه مضحكاً؟

المرأة: كل شيء! الكراسي المكسرة، الأثاث المصنوع ذاتياً، الحديث (تضحك بصخب).

العروض: إيمى، ما بك!

المرأة: كل شيء خربان. (تركت نفسها تسقط على أحد الكراسي وهي تضحك. الكرسي يتداعي) وهذا أيضاً! أيضاً، صار لا بد أن أجلس على الأرض.

الصديق: (يشاركها الضحك) صحيح تماماً! كان علينا أن نحضر معنا كراسى النزهة.

الرجل: (يمسك المرأة) أنت مريضة. إن تصرفت على هذا النحو، ستحظمين
الأثاث كله، والذنب ليس ذنب الأثاث. (للعرس) أرجو المعذرة!

الصديق: لنجلس حسب الإمكان. كل هذا لا يهم عندما يكون الإنسان مبسوطاً.
(يجلسون)

لآخرة: لو لا عطل التيار لرأينا السريرين. إنهم جميلاً جداً. فعلاً.
لمرة أخيرة: حتى، التيار خربان.

العروسي: يعقوب، ألبـ تحضر من بداً من النـ؟

لحظة: عروس

(یخ، جان)

المراة: هنا غربة!

لصديق: لم تنته لها قبل، الآن.

أنا لا أشم شيئاً.

لمرة: ائحة الغاء! عفتها. انها

لصديق: لهذا استخدمو الكولونيا التي أهديتها لهم! ونصف زجاجة مرة واحدة!
ذهب التمويه وفاحت رائحة الغراء.

لعم و سر :

- الأب: تبدين جميلة وأنت تقفين هناك. منذ صغرك كنت جميلة. أما الآن فأراك تزهرين.
- المرأة: تفصيلة ثوبك جيدة.
- العروس: أنا والشكر لله لست بحاجة لثنيات.
- المرأة: ماذا تقصدين بهذه التورية؟
- العروس: وهل أصابك سهمها؟
- المرأة: من يسكن في بيت من زجاج، لا يرمي الناس بالحجارة.
- العروس: من الذي يسكن في بيت من زجاج؟
- المرأة: إن تفصيلة ثوبك جيدة جداً بحيث لا يرى الإنسان أنك..
- الصديق: صحة، النبيذ لذيد.
- العروس: (تبكي) هذه، هذه..
- الرجل: ما معنى هذا؟
- العرис: (يعود) ها هو النبيذ، ولكن ما بك؟
- الأخت: قلة أدب.
- المرأة: أين قلة الأدب؟
- الأب: يا جماعة اهدؤوا ! في صحتكم!
- العرис: (للأخت) لا يجوز أن تهيني الضيف!
- الأخت: ولكن يجوز للضيوف أن يهينوا زوجتك!
- المرأة: أنا لم أقل شيئاً.
- الرجل: بل قلت. و كنت قليلة الحياة.
- المرأة: (مستفزة) لكني لم أقل سوى الحقيقة.
- العريس: أي حقيقة؟
- المرأة: لا تتظاهروا وكأنكم لا تعرفون.
- الرجل: (ينحنى) انتبهي لنفسك!

- المرأة: عندما تكون المرأة حاملاً، فهي حامل ولا شيء آخر.
- الرجل: (ينزع إحدى أرجل الطاولة ويرميها باتجاه زوجته لكنه يصيب فقط مزهرية موضوعة فوق الخزانة. المرأة تبكي).
- العرис: (للأخت بغضب) هذه كانت مزهريتك!
- الأخت: لو كنت مهتمماً بها فعلاً لما وضعتها فوق الخزانة.
- العرис: ليس لدى وقت لأجييك، فهذه كانت طاولتي أنا.
- (يتحسس الطاولة محاولاً معرفة فيما إذا كانت قادرة على التحمل)
- الرجل: (مستشاراً يمشي جيئةً وذهاباً) الآن أنا من أدبهها، وسيبدو أنني أنا الفظ الخشن. هكذا كان الأمر دائماً. هي الشهيدة وأنا القاسي. لكنني احتملت الوضع سبع سنوات، والسؤال هو، من الذي جعلني فظاً. كانت يدي شديدة التعب من العمل، بحيث لم أكن قادراً على ضربها. عندما أكون في صحة جيدة تكون هي دائماً مريضة. عندما أشرب تعد علي النقود. وعندما أعد أنا النقود تبكي؛ ذات مرة كان علي أن أرمي صورة عزيزة علي، لأنها لم تعجبها، لم تعجبها لأنني كنت أحبها. ثم رفعت الصورة المرمية على الأرض وعلقتها في غرفتها. وعندمارأيتها معلقة هناك فرحت وقالت: أنا راضية عنها هنا، ثم ندب حظها لأنها كانت مضطربة لالتقاط ما أرميه أنا. وفي ثورة غضب أخذتها منها، فبكت لكونها لن تحصل حتى على هذه. قالت حتى هذه من كل مالا يمكن الحصول عليه إلا بصعوبة. لكنها ببساطة هكذا، وكلهن هكذا. بدءاً من ليلة العرس لا يعود واحدنا حيواناً في خدمة سيدته، بل إنساناً يخدم حيواناً، وهذا ما يؤدي بوأحدنا إلى الانحدار حتى يصبح أهلاً لما وصل إليه.
- (صمت)
- العرис: (باذلاً جهداً) ألا تريدون شرب المزيد؟ الساعة ما زالت التاسعة!
- الصديق: لم يعد هناك أي كراسٍ للجلوس.
- الشاب: إذن بوسعنا أن نرقص.
- الصديق: كفاني رقصاً.

- العرис: لكنك قبل قليل أحبيت الرقص.
- الصديق: عندها لم تكن النسوة قد مزقت بنطالي.
- العريس: هكذا إذن (يضحك) ألهذا تقف صامتاً هكذا؟
- الصديق: هل كان الكرسي من صنعي؟
- العرис: لا، من صنعي أنا. كان! والآن لم يعد الكرسي كرسيأ.
- الصديق: إذن بإمكاننا أن نصرف! (يخرج)
- الشاب: شكرأ لكم. كانت أمسية جميلة جداً. علي الآن أن أرتدي معطفى.
- المرأة: هل ترافقني إلى البيت؟
- الرجل: (يخرج ويعود حاملاً أشياء زوجته) يتحتم علي الآن أن أعتذر لكم عن سلوك زوجتي.
- العرис: لا ضرورة لذلك.
- المرأة: لا أجرؤ على الذهاب إلى البيت.
- الرجل: وهذا هو انتقامك! لكن المسرحية انتهت. والجد بدأ. (يضع ذراعه تحت ذراعها) والآن سنذهب. (يذهب مع زوجته التي ترافقه بصمت وانكسار).
- العرис: الآن يريدون الذهاب، بعد أن ملؤوا بطونهم. وسنبقى وحيدين، ولم يمض من الأمسية إلا نصفها.
- العروس: قبل قليل كنت تريدهم أن يغادروا! أترى كم أنت متقلب! وطبعاً أنت لا تحبني.
- الصديق: (يعود والقبعة على رأسه، غاضباً) هذه الرائحة لا يمكن احتمالها أبداً.
- العرис: أية رائحة؟
- الصديق: رائحة الغراء الذي لم يصمد. ومن المعيب أن يدعو الإنسان ضيفه إلى كومة زباله بهذه.
- العرис: إذن أرجو أن تقبل اعتذاري عن عدم إعجابي ببنائك وعن تحطيمك لمقعدي.
- الصديق: وأنا أرى أن تنتظروا وصول سرير الاستسقاء. طاب مساواكم! (يخرج)

العرис: لجهنم!

الأب: يفضل أن نذهب نحن أيضاً. يامكاننا طبعاً متابعة حديثاً حول الأثاث والسريران جاهزان لكما طبعاً. كنت دائماً أعتقد أنه من الأفضل أن يتحدث الإنسان فيما لا يتعلق بشؤون الآخرين. قدرتهم على الاحتمال ضعيفة إن جعلهم الإنسان يواجهون أنفسهم. إينا، هيا بنا!

الأخت: يؤسفني أن تنتهي هذه الأمسية الجميلة بهذا الشكل. هانس يقول: ومن ثم تأتي الحياة.

العروس: ونصيبك كان كبيراً في إنهائها بهذا الشكل. ومنذ متى تخططين الضيف باسمه الأول هانس؟

الشاب: أشكركم ثانية. بالنسبة لي كانت الأمسيّة رائعة.

(الثلاثة يخرجون)

العرис: الشكر لله وللشيطان أنهم أخيراً ذهبوا!!

العروس: ليحملوا عارنا إلى المدينة بأسرها. العار! غداً صباحاً سيعرف الجميع أحداث حفلة عرسنا، وسيضحكون سيفرون وراء نوافذنا ويقهقرون، وفي الكيسة سيلتفتون نحونا وهم يفكرون بأنّا وباليار المعطل، والأسوأ بالعروض الحامل، وأنا التي كنت سأتظاهر بأنّها ولادة مبكرة.

العرис: وقطع الأثاث وجهد خمسة شهور من العمل؟ ألا تفكرين بهذا؟ وبأن سبب ضحکهم وصخبهم على البداءات حتى تحطمـت أفضل الكراسي تحتـهم هو رقصـك معـهم كما في الماخـور. وبـأن السـبـب هو صـديـقـك؟

العروس: والـذـي غـنـى كـان صـديـقـك! إـلى جـهـنـم بـقطـع أـثـاثـك الـتي لم تصـقلـلـها وـلم تـلـمعـها لـأـنـك كـنت تـرـى أـنـ الـمـظـهـر غـير مـهـمـ، وإنـما المـتـانـة وـالـرـاحـةـ، خـمـسـةـ شـهـورـ ضـاعـتـ حـتـىـ أـنـهـيـتـهاـ وـحتـىـ أـصـبـحـتـ حـالـتـيـ واـضـحةـ للـعيـانـ، منـ أـجـلـ هـذـهـ الزـبـالـةـ وـهـذـهـ الصـنـاعـةـ الرـدـيـةـ! لـمـاـذاـ تـزـوـجـنـاـ إـذـنـ؟

العرис: طبعاً، فهم الآن في الخارج، وهنا في الداخل تبدأ ليلة زفافنا. هذه هي الحكاية!

(صمت. يمشي جيئةً وذهاباً وهي تقف إلى النافذة على اليمين).

العروسان: أكان يجب عليك أن تبدأ الرقص مع تلك الساقطة السافلة التي لم
أعرفها حتى اليوم والتي كنت أظن أنها صديقتي، متجاهلاً كل التقاليد؟
يا للعار!

العربي: لأنها استخفت بقطع الأناث.

العروسان: وأنت أردت إجبارها على التصرّح برأي إيجابي. أكان هذا أفضل؟!
(صمت)

العربي: هذا نتيجة أن يفعل الإنسان مالا يفعله الآخرون، فيغضبون. خاصة عندما
يعرفون أن عملك جيد، وهو ليس من إنتاجهم، عندها يتقدّمون
لأنفسهم. وهم طبعاً لا يمتلكون الموهبة لصنع ولو قطعة واحدة من
هذه، خاصة من ناحية التصميم والتفصيل. لكن ما يعطّيهم الحق هو
خطأ صغير، هو أن الغراء كان سيناً. لكن لن أفكّر في هذا بعد الآن.

(يتجه نحو الخزانة ويحاول فتحها)

العروسان: فعلتك لن تنسى. وأنا لن أنساها أبداً! (تنشج)
العربي: تقصدين الغراء السيء؟

العروسان: الرب سيُعاقبك على سخرية هذه،

العربي: ها هو قد بدأ - لجهنم بهذا القفل اللعين! الآن أصبح كل شيء سيان!
(يضغط باب الخزانة نحو الداخل فينكسر)

العروسان: هل كسرت الخزانة بسبب القفل المكسور؟

العربي: بل لأنّا ناول سترتي، وأنت رتبى المكان! أم هل سأخوض طويلاً في
اسطبل الخنازير هذا؟

العروسان: (تهض وتبداً بترتيب المكان)

العربي: (عند الخزانة وقد لبس سترته المنزليّة، يعد نقوداً)، وفوق كل هذا كلفت
الحفلة الكثير! إحضار نبيذ القبو لم يكن ضروريّاً أبداً.

العروسان: الطاولة تعرج، ينقصها ساقان.

العربي: النبيذ الساخن! الطعام! والآن الإصلاحات!

العروض: إصلاحات الكراسي والخزانة والكنبة والطاولة.
العرис: خنازير سفلة!
العروض: وقطع أثاثك!
العريس: جهاز بيت الزوجية!
العروض: كل يعرف ما عنده.
العرис: فيعني بي به بصورة أفضل.
العروض: (جلس ويدها على وجهها) وهذا العار!
العرис: هل ستربين وأنت في ثوب العرس؟ سيخرب، هناك بقعة نبيذ عليه!
العروض: كم تبدو ضئيلاً في هذه السترة! وجهك يبدو مختلفاً! لكنه ليس جيداً!
العرис: ومن أراد أن يعرف عمرك على حقيقته، ما عليه إلا أن ينظر إلى وجهك الباكى!
العروض: ألم يعد لديك ما هو مقدس الآن؟
العرис: الآن ليلة الدخلة!
(صمت) ثم يتوجه العريس نحو الطاولة.
العرис: شربوا كل شيء. حتى غطاء الطاولة شرب أكثر مني. الزجاجات فارغة بعض البقايا في الكؤوس. لا بد من التوفير الآن!
العروض: ماذا تفعل؟
العرис: أشرب ما في الكؤوس! هناك كأس مليء. أتریدين؟
العروض: لا رغبة لدى.
العرис: لكننا في ليلة العرس، أليس كذلك؟
العروض: (تناول الكأس، تلتفت بوجهها عنه، تشرب)
العرис: حتى وإن كنت لا أستطيع أن أقول إنني أشرب نخب عذرتيك، طالما أنك حامل.
العروض: ما هذا الخزي اليوم! أراك قد تجاوزت نفسك! من المذنب في ذلك؟

- العرس: كاليس كنت ورائي.
- العرس: (يأصرار) الليلة اليوم كلها بانتظارنا، طالما أنتا من وجهة نظر العائلة وبين جدران بيتنا..
- العروس: (تضحك بمرارة).
- العرس: سنتابع نسلنا! أكاد أقول إنها عملية مقدسة.
- العروس: أراك تحسن الكلام.
- العرس: إذن، سأشرب في صحتك يا زوجتي العزيزة، متمنياً لنا دوام التوفيق!
- (يشربان)
- العروس: لم يكن كل ما قلته صحيحاً، لكن الصحيح هو أن اليوم يوم احتفال. أي أن الأمور لا تجري تماماً كما يشتهي المرء.
- العرس: كان محتملاً أن تجري بشكل أسوأ.
- العروس: مع صديقك!
- العرس: ومع أقربائك!
- العروس: أ يجب أن نتجادل دائماً؟
- العرس: لا، ولكن في ليلة العرس.
- (يشربان بكثرة)
- العروس: ليلة العرس! (تتشدق، تضحك بصخب) شيء مضحك! يا لها من ليلة عرس جميلة!
- العرس: طبعاً. ولماذا لا تكون بصحتك!
- العروس: الأغنية كانت بذريعة مخجلة! (تضحك ضحكة قصيرة). فضربها..
- العرس: أنتم الرجال هكذا! ومددها على الدرج!
- العرس: (منتفضاً) وحكايات أبيك!
- العروس: وأختي في الدهليز! منظر يميت من الضحك!
- العرس: والساقة، كيف هوت على الأرض!

العروض: وكيف بحلقوا عندما لم تنفتح الخزانة!
العرис: على الأقل لم يتمكنوا من رؤية ما بداخليها!
العروض: جيد أنهم ذهبا.
العريس: لا يأتي من الضيوف إلا الصخب والوسخ!
العروض: ألا يكفي اثنان؟
العرис: ها نحن وحدنا الآن.
العروض: سترتك ليست جميلة.
العرис: وثوبك أيضا.
العروض: (تمزقه من الأمام إلى نصفين) تمزق!
العرис: سيان! (يقبلها)
العروض: أنت متوحش جداً.
العرис: وأنت جميلة، وصدرك أبيض جميل!
العروض: أنت تؤلمني يا حبيبي.
العرис: (يشدّها نحو الباب، يفتحه، تبقى قبضة الباب في يده) هذه القبضة. ها
ها ها. حتى هي. (يرميها على اللمة فتنطفئ وتسقط) تعالى!
العروض: لكن السرير! ها ها ها!
العرис: ما به؟ ما به السرير؟
العروض: أيضاً سينكسر!
العرис: سيان! (يشدّها نحو الخارج. إظلام. يسمع صوت انكسار السرير). ■

٤. كتاب

قراءة: محمد عبد الكريم إبراهيم طاهر بن جلون «الرحيل» ◎



«الرحيل»

للروائي المغربي طاهر بن جلون

قراءة:

محمد عبد الكريم إبراهيم

صدرت عن دار النشر غاليمار رواية فرنسية جديدة للكاتب المغربي طاهر بن جلون تحت عنوان «الرحيل».

تضم الرواية أربعين فصلاً، ويحمل كل فصل منها اسم شخصية من الشخصيات. تعالج هذه الرواية موضوعاً عصرياً تناقلته الصحف والمجلات ومحطات التلفزيون، وهو هجرة شباب المغرب إلى إسبانيا بصورة غير شرعية عبر مضيق جبل طارق؛ الذي لا يبعد عنها سوى أربعة عشر كيلو متراً.

تببدأ أحداث الرواية في مدينة طنجة، وبالتحديد في أحد المقاهي، حيث يعكف العاطلون عن العمل على تدخين غليونات الكيف وهم يستندون ظهورهم إلى الجدار، ويتجهون بأبصارهم إلى البحر بانتظار ظهور أولى أصوات إسبانيا. يستبد بهم هاجس الرحيل عن الوطن لذا فهم يرقبون البحر أو «صوت قارب عتيق عائد إلى الميناء. إنهم بانتظار من يساعدتهم على اجتياز المسافة التي تفصلهم عن الحياة، عن الحياة الجميلة، أو عن الموت».

يعرفنا الكاتب في الفصل الأول على الشخصية الرئيسية في الرواية، واسمها عز العرب، وهو شاب مثقف يحمل شهادة جامعية في الحقوق. يفتش عز العرب عن عمل في كل مكان، ولكنه يجد دائماً الأبواب موصدة في وجهه، فيقرر الرحيل إلى إسبانيا بأي ثمن كان. كيف يرحل وليس معه تأشيرة دخول إلى إسبانيا؟! يحاول العبور سراً على متن قارب يملكه أحد المهربيين، ولكن الرحلة تلغى في اللحظة الأخيرة دون أن يستطيع استرداد ماله الذي دفعه ثمناً للرحلة.

تبعد مسيرة حياة عز العرب بالتسكع في أزقة مدينة طنجة المطلة على المحيط الأطلسي، وتقوده هذه المسيرة إلى حانة تقع في شارع ولد العهد، ويديرها زوج من الألمان. يلتقي هناك بالمهرب الذي يلقب بالعنية «النار»، وهو شخص فاسد معروف بنشاطه في تهريب المسافرين المخالفين والاتجار بالمحظورات. لا يأبه بعواطف الناس، ولا هم له سوى جمع المال ولو كان ذلك على حساب أرواح الناس، إذ غالباً ما كانت الرحلة البحرية تنتهي بهلاك ركابها لأنه كان يحمل قواربه أكثر مما تستطيع حمله.

نرى من خلال شخصية العافية صورة الفساد المستشري في المغرب في ظل الملكية. فالعافية من الناحية الجسدية رجل ربعة، عريض المنكبين، منتخف البطن دلالة على جشه وجبه للمال. على صلة قوية بجميع الشخصيات المحلية والخارجية. «لم يكن يخاف من أحد، ولم يكن يصرف عناته إلا لأعماله. قيل إنه يحفظ من الأسرار ما يجعله خزنة حقيقة متتجولة». يتظاهر بأنه مسلم صالح فهو لا يشرب الخمر، ويحج إلى بيت الله، ولكنه لوطي ينبطح أمام من يريد أن يأتيه من الخلف.

عندما تقع عين عز العرب على العافية في الحانة ينعته باللوطي السلبي، فتشوّر ثائرته، ويقرر أن يلقنه درساً لا ينساه أبداً.

يصدر العافية أمره إلى حراسه الشخصيين فيقوم رجلان برميء خارج الحانة بعد أن يوسعاه ضرباً، ويترکانه على الرصيف متخناً بجراحه.

في تلك اللحظة بالذات تتوقف سيارة أمامه، ويترجل منها رجل وسائق السيارة فيحملان عز العرب وينطلقان به إلى منزل يقع في الجبل العتيق المطل على المدينة والبحر.

أنقذ عز العرب، وكان منقذه إسبانياً كبيراً في السن اسمه ميغيل. يصطاف ميغيل دائماً في طنجة، ويسافر كثيراً حول العالم. يقيم في برشلونة، ويملك معرضاً لبيع اللوحات الفنية في مدريد. كما تربطه «صلة القرابة بأحد أبناء عمومته الملك»، لذا فهو يدعى إلى بلاط الملك في المناسبات. وهو أيضاً رجل مجتمع يحب السهرات التي يقيمها المجتمع المحملي؛ لأنها تناسب طيشه ومجونه، وتساعده على نسيان علاقاته العاطفية المثلية الفاشلة.

في صباح اليوم التالي يقرع ميغيل باب غرفة نوم عز العرب ليقف على حالته الصحية ويعرف اسمه ومهنته وسبب إصابته. وعندما لا يسمع صوت أحد يدخل إلى

الغرفة على مهل فيقع نظره على عز العرب فيصاب بالذهول، «من برأة وجهه ونضارة جسمه الذي بدت عليه آثار الضرب. يتولد لديه شعور قوي بأن هذا الشاب سيقلب حياته رأساً على عقب».

على الغداء يلتقي ميغيل وعز العرب فيجري بينهما الحوار التالي:

«اجلس، لا بد أنك جائع.

- كلا، أريد فقط حبة أسبرين وكأساً كبيراً من الماء.

- ما اسمك؟

- عز العرب Azz El Arab

- هذه أول مرة أسمع فيها اسمًا مغريباً، ويصعب لفظه إلى هذه الدرجة.

- يناديني أصدقائي بعزم، هذا أبسط.

- ماذا يعني هذا الاسم؟

- يعني عزة العرب، مجد العرب. أنا صفة العرب، اسمي يعني الثمين والغالى والحسن...

- أليس من الصعب بعض الشيء حمل مثل هذا الاسم؟

- كان أبي ناصرياً قومياً متھمساً للعروبة. وما يؤسف له أن العالم العربي اليوم هو في حالة يرثى لها، وأنا أيضاً، بالمناسبة، أريد أن أشكرك على ما فعلته مساء أمس».

يفكر عز العرب أن يسأل ميغيل إذا كان يستطيع مساعدته للحصول على فيزا إلى إسبانيا، لكنه يؤجل ذلك ليوم آخر.

في اليوم التالي يأتي عز العرب إلى ميغيل برفقة صديقه سهام، ويقدمها إليه على أنها خطيبته.

لم يكن عز العرب بحاجة إلى إقناع ميغيل لمساعدته على الرحيل من المغرب؛ لأن هذا الأخير كان قد قرر أن يجعل منه عشيقاً له.

يتعرف ميغيل على عائلة عز العرب، ويدعوه هو وشقيقته كنزا إلى الحفل الذي يقيمها بمناسبة رحيله، لكنه في الحقيقة يعمل دعاية لعشيقه الجديد. «كان المدعون من

الرجال يتهمون ويضحكون (...). لا بأس بهذا الشاب، ولا بأس ب أناقته. لقد وفق ميغيل هذه المرة في اختياره. هل تظن أن ذلك سيدوم؟ من يدري؟»

قبل رحيله يحصل ميغيل من القنصلية الإسبانية على أوراق طلب الفيزا ويسلمها إلى عز العرب، ثم يعده بيارسال عقد عمل إلى القنصلية الإسبانية يثبت بأنه يعمل لديه. وهكذا يغادر عز العرب المغرب. في المطار تتأخر الطائرة قليلاً. يجلس في الكافيتيريا ويطلب فنجاناً من القهوة. يفتح الرسالة التي كان قد كتبها لبلده في اليوم الذي حصل فيه على فيزا إلى إسبانيا. يسمع في الميكروفون أن إقلاع الطائرة سيتأخر نصف ساعة فيبتعد عن الأنظار «ليراً بصوت عالٍ تلك الرسالة التي كان الكثير من أصدقائه يتمنون كتابتها».

موطني الغالي (نعم ينبغي أن أقول «موطني الغالي»، فالملك يقول «شعبي الغالي»).

اليوم هو يوم مشهود بالنسبة لي. أخيراً صارت لدى الإمكانيات، وحالفني الحظ في الرحيل ومغادرتك والتوقف عن استنشاق هواتك والposure لمضايقات رجال شرطتك وإهاناتهم. أرحل وقلبي منفرج وعيناي تشخصان إلى الأفق، وتتطلعان إلى المستقبل. لا أعرف تمام المعرفة ما سأفعله، كل ما أعرفه هو أنني مستعد لأنغير، مستعد لأنعيش حراً، لأنكون مفيداً، لأنفعل أشياء تجعل مني رجلاً يقف على رجلية، رجلاً لا يسكنه الخوف بعد الآن، ولا ينتظر من شقيقته أن تمده ببعض المال ليخرج ويبتاع السجائر، رجلاً يقطع كل صلة له «بالعافية»، هذا الشرير، هذا الوغد الذي يتاجر بالمخدرات ويفسد النفوس، رجلاً لا يعمل قواداً عند الحاج بعد اليوم، هذا الشيخ الطاعن في السن الذي يتلمس الفتى دون أن ينام معهن، رجلاً لا يقوم بالأعمال الصغيرة بعد الآن، ولا يحتاج إلى إثبات شهادته ليقول إنها لا تفي في شيء. **موطني الغالي**، أنا مسافر، أعبر الحدود وأتوجه إلى أماكن أخرى وفي جيبي عقد عمل، سأكسب رزقي أخيراً، فأرضي لم تكن متساحة لا معي ولا مع الكثرين من شباب جيلي. كنا نعتقد أن الشهادات ستفتح لنا الأبواب، وأن المغرب سيضع حداً للامتيازات ولكن الجميع أدار لنا ظهره» لذلك كان ينبغي أن نتدبر أمورنا بأنفسنا ونقدم على أي شيء لكي نفلح في الخروج من الوضع المأزوم الذي نحن فيه. دخل البعض البيوت من أبوابها وكانوا مستعدين للقبول بكل شيء، واضطر البعض الآخر على العكس أن يكافح..

ولكن يا موطنى الغالي،

أنا لا أغادرك بصورة نهائية، أنت تعيرني فقط للإسبانيين، لغير أننا، لأصداقائنا. نحن نعرفهم معرفة جيدة. ظلوا لفترة طويلة فقراءً مثلك، ثم ذات يوم مات فرانكو، وجاءت الديمقراطية وتبعها الازدهار والحرية. علمت بكل ذلك وأنا جالس على رصيف المقاقي، وهو المكان الذي اخترناه نحن المغاربة الآخرين لكي نتفحص منه بشكل دائم السواحل الإسبانية، ونردد بصورة جماعية قصة هذا البلد الجميل. تناهت إلى أسماعنا أصوات واقتنعنا من فرط تحديقنا بالسواحل أن حورية بحرية أو أن ملاكاً قد يحسن بالشقة علينا فيأتي ليأخذنا من أيدينا ويعبر بنا المضيق. كان الجنون يتربص بنا ببطء. هكذا وجد رشيد الصغير نفسه في مشفى الأمراض العقلية في بني مكادا. لم يكن يعلم أحد أي داء أصابه، فلم يكن على لسانه سوى كلمة واحدة «إسبانيا». كان يرفض تناول الطعام على أمل أن يصير خفيف الوزن ليطير على جناحي الملاك.

أيها الوطن، يا إرادتي المقيدة! يا رغبتي المحروقة! يا حسرتي الكبرى!

تركت فيك أمي وشقيقتي وبعض الأصدقاء. أنت شمسي وحزني، هم أمانة في عنقك لأنني سأعود وأريد أن القائم بأحسن حال، وخصوصاً عائلتي الصغيرة، ولكن خلصنا من هؤلاء اللصوص الذين يمدون دمك لأنهم يجدون الحماية حيث يجب أن يجدوا العدالة والعقاب. خلصنا من هؤلاء الوحش الذين لا يدرسون القانون إلا ليتحايلوا عليه، لا شيء يوقفهم «فالمال كما تقول أمي يحلّي الأشياء المرة».

أنا لست صارماً من الناحية الأخلاقية، فأنا بعيد كل البعد عن الكمال وليس مسلكى بالسلوك السليم، أنا لست سوى كسرة خبز في هذه المأدبة التي تدعى إليها دائماً الوجوه نفسها، والفقير فيها دائماً موضع شبهة، وفقره جنحة، لا بل خطيئة. «غالباً ما كان العافية يردد على مسامعي: المال أمامك، يا صديقي، حسيك أن تمد يدك وتأخذنه، ولكي تتخلص من فرك، ما عليك سوى أن تقرر ذلك».

ابتليت أنا أيضاً أن أفعل مثل الآخرين، ولكن يداً، يد أمي، يد أبي الذي لم أعرفه جيداً، أرشدتاني إلى الطريق المستقيم. فشكراً لهم! شكرأ لأنني لم أختار الطريق السهل. ولكن علي أن أتوقف هنا عن الكتابة، فأنا أشعر بالنعاس. أتصور نفسي في الطائرة. أنا لست خائفاً، أشعر بالإثارة والفضول لكي أراك يا موطنى من الأعلى. أمل أن يفك الطيار بالتحليل فوق طنجة من أجلني فقط لأقول لها «إلى اللقاء»، لكي أخمن من

يسكن في هذا الكوخ الذي يبلو من بعيد، ومن يتالم بين هذه الجدران المتشققة، ومن يعيش في هذا البيت من الصفيح، وإلى متى سيظل هذا البوس محتملاً.

عندما يصل عز العرب إلى مطار برشلونة، يستقبله رجل قصير القامة، طاعن في السن اسمه شيكو. يصطحب شيكو عز العرب إلى منزل ميغيل حيث تستقبله العجوز كارمن، وترشدء إلى إحدى الغرف، وتطلب منه انتظار مجيء ميغيل. تستولي الدهشة عليه برؤيته للوحات الفنية المعلقة على الجدران، وللعدد الكبير من التحف الفضية المعروضة في إحدى الواجهات.

تحضر كارمن لعز العرب فنجاناً من القهوة. يدخل ميغيل فجأة على عز العرب:

- هل كانت رحلتك موفرة؟ قاطع جوابه وتابع فجأة:

- علينا حالاً أن نسوى مسألة أوراقك. سذهب غداً بجواز سفرك إلى قسم الشرطة لملاً طناً من الأوراق الإدارية، وبعدها نمر على المحامي لتنظيم عقد العمل النهائي الذي بموجبه أشتغل عندي. في الوقت الحاضر ستنزل في غرفة الخادمة في الطابق الأخير. هذا مزعج ولكن لا مندودة لنا عن القيام بذلك حتى ننعم بالطمأنينة.

تردد عزو لحظة قبل أن يسأله ما هي صنعته بالضبط.

- هيا! هيا! لا تظاهرة بالغباء، فأنت فهمت جيداً...

- كلا، سيد ميغيل، أؤكد لك...

- هيا! كفاك تأدباً. لنهم بقصة الأوراق ولنترك الباقى إلى وقت آخر.

لا بد لنا من التحدث عن علاقة عز العرب بالنساء، وهي علاقة جنسية بحتة. يعتمد عز العرب في علاقاته الغرامية على جاذبيته، «وعلى عينيه السوداويين البشوشتين، وعلى أهدابه الطويلة». كان تعرف إلى رجل كهل يدعى «الحاج».

و الحاج هذا معجب كثيراً بعز العرب، يستضيفه في أغلب الأوقات في بيته الجبلي الجميل في طنجة. وهو متزوج ولكنه لم يرزق بأولاد، إذ أنه مصاب بعجز جنسي لكنه متفاهم مع زوجته التي تركه لتقضى شطراً كبيراً من السنة في «الريف» مسقط رأسها. في مقابل ذلك يأخذها معه إلى مكة كل سنتين من أجل الحجج. يحب الحفلات فيقرر أن يتوقف عن كل شيء ويستفيد من الحياة وينصرف للهو بعد أن «عاصر زمان المال السهل». غالباً ما كان الحاج يكلف عز العرب بدعوة الفتيات إلى منزله، فقد تعرف عن

طريق سمسار العقارات الذي عمل لديه لفترة قصيرة على مجموعة من الفتيات اللاتي يحببن اللهو والرقص والمضاجعة عند الاقتضاء مقابل بعض الهدايا أو المال.

كان البعض منهم يدعى «أنهن سكرتيرات أو عاطلات عن العمل، وكان البعض الآخر يدعى أنهن مطلقات في مقتبل العمر، يعشقن الحياة ولكن تعوزهن الإمكانيات. وأخريات جاءت بهن إلى هذه السهرات أخواتهن الكبريات»، ويزعم أنهن يرددن الوقوف على أسرار الحياة. إنهن صغيرات في السن وساذجات، جميلات ومرحات، وينحدرن فيأغلب الأحيان من الأوساط المتواضعة، وأحياناً من الأوساط الميسورة».

أما عز العرب فلم يكن يعتبرهن بغايا، وإنما كان ينظر إليهن على أنهن «حالات اجتماعية» فقط لا غير.

حاصل على إعجاب الكثير منهم، ولكنه كان صريحاً معهن.

«أبلغ من العمر أربعين وعشرين سنة. أحمل شهادة جامعية وعاطل عن العمل. لا أملك مالاً ولا سيارة. أنا حالة اجتماعية. نعم، أنا أيضاً أسير نحو الهاوية. وأنا مستعد لأي شيء لكي أرحل من هنا لكي لا أحتفظ معي عن هذا البلد إلا بصور وبطاقات بريدية، لذا فأنا لم أخلق للحب، وأنتن تستحقن ما هو أفضل، تستحقن الرفاهية والجمال والشعر... لقد حاولت من قبل عبور الأربعين عشر كيلو متراً التي تفصلنا عن أوروبا، ولكنني وقعت ضحية عملية نصب، وكنت أوفر حظاً من ابن عمي نور الدين الذي مات غرقاً على مسافة أمتار من العامري، فهل تعقلن ذلك؟».

وقعت واحدة من الفتيات في حبه، وكان اسمها سهام. تمتاز سهام بالنضج، وقد عبرت هي أيضاً المضيق، ولكن شرطة الحرس المدني اعتقلتها وسلمتها إلى رجال الشرطة في طنجة فأواسعواها ضرباً. ومنذ تلك الحادثة وهي تخطط للرحيل عن المغرب. في نهاية المطاف يساعدها الحاج على الرحيل ويجد لها وظيفة مريحة لطفلة معاقة عند عائلة سعودية في مدينة مربيا.

في برشلونة يرافق عز العرب ميغيل في حلته وترحاله، كما ينوب عنه في صالة عرض اللوحات.

ذات يوم اتصلت به سهام هاتفياً وطلبت منه أن يأتي لرؤيتها في مربيا. فاضطر أن يكذب على ولد نعمته مدعياً أن عمها مريض في ملقا، وكذلك فعلت سهام الشيء نفسه

مع مخدومتها لتحصل منها على إجازة، وادعت أن عز العرب الذي يعمل في برشلونة هو خطيبها.

كان اللقاء بين عز العرب وسهام «قصيرًا ولكنه عنيف». بعد مطارحتها الغرام اعترف لها قائلاً:

- «لقد أصبحت عشيقاً لميغيل».

تعترف سهام بحبها له منذ التقته عند «الحاج»، فيجيبها بأن الحب للنساء، وأن على الرجال أن يبقوا أقوىاء.

وبما أن سهام لم تكن تستطيع الحصول دائمًا على إجازة من مخدومتها، فقد كان عز العرب يذهب إلى حانة ترتادها الفتيات اللواتي يشترين من أوضاعهن. كان صاحب الحانة يلقب El Caudillo لكونه شبيهاً بالجنرال فرانكو. أحب عز العرب صاحب الحانة لأنه لم يكن يطرح عليه أسئلة عن ماضيه، أضف إلى أنه تعرف إلى سمية عن طريقه.

وسمية فتاة من وجدة، جاءت إلى إسبانيا برفقة عشيقها الذي تخلى عنها وتركها خالية الوفاض. تبين بعد ذلك أنه متزوج من امرأة أخرى وله منها أولاد. «وعوضاً عن العودة إلى المغرب استسلمت للمجرون وللحياة السهلة». وهكذا قادتها قدماها ذات مساء، دون أن تدري إلى أين ذاهبة، إلى مقهى El Caudillo فعرضت زوجته عليها العمل في المطبخ.

علم عزٌّو عند رؤيته لها من المرة الأولى أنها ستصبح عشيقته. «كانت طريقتها في النظر إلى الرجال دعوة حقيقة لممارسة الجنس».

اكتشف ميغيل أن عز العرب يكذب عليه بخصوص علاقته مع النساء. لم يغضب منه، ولكن قال له منزعجاً:

- «عندما تذهب في المرة المقبلة لتقابل بيتك، أخبرني بذلك فأباتع لك زجاجة من العطر تهديها لها من قبلِي».

لم يرد عليه عز العرب بشيء، فقد كان يعلم أنه سيفترق عنه يوماً ما، ولكن هذا اليوم لم يأتي بعد، وخصوصاً أن أمه كانت تلح عليه لكي يطلب من ميغيل استقدام أخته كِنزا إلى إسبانيا.

«لم يكن ميغيل مغفلًا من جهته. كان يعلم تمام العلم أن عزّو ليس مغرماً به، وأنه يستغل خصوصية الوضع. بالطبع لم يكن الأمر بهذه البساطة. كانت دائمًا بينهما أوقات حنان حقيقة، أوقات يشعرون فيها أنهما قريبان أحدهما من الآخر. لكن عزّو لم يتماد معه قط، فقد كان يضبط نفسه ويخاف من دوافعه. لم يتمكن أن يكون عفويًا عندما يمارس الجنس. مع النساء ثمة جنس وكلام جميل، أما مع ميغيل فيغمض عزّو عينيه ويلوذ بالصمت».

ذكرنا أن عز العرب كان ينوب أحياناً عن ميغيل في صالة عرض اللوحات، ولكنه كان يترك العمل ويغيب عدة أيام دون إذن. وعندما كان ميغيل يسأله عن سبب انقطاعه، كان يرفض الإجابة. في الواقع «كان عزّو عندما يهرب من البيت يلجاً بكل بساطة إلى سمية. كانت تجعله يكتشف البطولات الجنسية التي لم يتطرق لها قط اختبارها مع سهام». لم يكن عند سمية أدنى حشمة ولا أدنى محرمات، وكانت تقبل على الجنس دون أن تخفي شيئاً من هوسها بما كانت تسميه «الرذيلة».

يقرر ميغيل أن يضع حداً لتسكعه فينظم حفلة تنكرية في منزله ويدعو إليها ثلاثة رجال، ويطلب من عز العرب أن يرقص كما ترقص البغي مرتدياً زياً نسائياً. أراد بذلك أن يذله و يجعله فرحة لمن يتفرج.

«في اليوم التالي، يحلق عزّو شاربه ويرتب أغراضه ويعقد النية على مغادرة هذا البيت دون رجعة. لم يكن يدرى أين يذهب» ولكن ذكرى السهرة كانت تسري في بدنـه كالمرارة، كشيء مر وغث. لم يعد يحتمل البقاء سجينـاً لهذا الوضع».

بعد عدة أيام يتصل الإسباني عز العرب ويعرض عليه الذهاب إلى طنجة. لم ترق له الفكرة كثيراً فقد كان يخاف لقاء أصدقائه برفقة ميغيل، كما كان يخاف أيضاً مواجهة أخته التي تنتظر منه أن يساعدـها على الرحـيل إلى إسبانيا.

وصلـا إلى طنجة في شهر آب. كانت عودـة عز العرب هي عودـة الابـن الضالـ.

«كانت الأمـسية الأولى أمـسية الفـرح. روـي عزـو قـصة حـياته بـصورة مـبالغـ بها، بل كان يقول أشيـاء كـاذـبة معـ أنـ أحدـا لمـ يـصدـق ذلكـ. قبلـ النـوم اـنتـحتـ كـنـزةـ بهـ جـانـباـ:

- لمـ أـعدـ أـطـيقـ هـذاـ الـبلـدـ. تـفـاقـمـتـ الـأـمـورـ مـنـذـ رـحـيلـكـ. لاـ يـوجـدـ مـخـرـجـ فـكـلـ شـيءـ مـسـلـودـ. مـنـ حـسـنـ الـحـظـ أـنـ السـيـدـ مـيـغـيلـ يـفـكـرـ بـنـاـ بـيـنـ الـحـينـ وـالـآـخـرـ. أـنـتـ مـنـ يـرـسـلـ لـنـاـ الـمـالـ، أـلـيـسـ كـذـلـكـ، وـلـكـ الـحـوـالـةـ مـوـقـعـةـ بـاسـمـهـ.

توقف عزو لبرهة فهو لم يكن على يقنة من الأمر.

- لا فرق إن كان هذا المال منه أم مني. ولكن يبقى من الصعب عرض طلبك عليه.

- ومع ذلك لا أحد سواك يستطيع ذلك. أنا لا أعرفه معرفة كافية حتى أطلب منه ذلك فجأة. هل تستطيع أن تعقد لي زواجاً صوري؟؟

- نعم بالتأكيد. ولكني أخشى أن نبالغ في شدنا للحبل.

- ميعيل ليس جبلاً.

- كلام، بالتأكيد. ولكن ينبغي ألا نبالغ فهو في نهاية الأمر رجل له مبادئه.

- سأدع إذاً أمي تتولى الموضوع.

- كلام، ليس هي على وجه الخصوص، فسوف تفسد كل شيء، ناهيك بأنها قد تضيّع الرحلة إلى مكة التي يفكر بتقاديمها لها.

يعرض عزو طلب اخته على ميعيل فيوافق على طلبها معتقداً أن ذلك «يخلق استقراراً في البيت» ويجعل عزو أكثر أهلاً للثقة وأكثر رضوخاً.

وهكذا يعتقد ميعيل الإسلام ويتزوج كنزاً زواجاً صورياً من أجل إرضاء عز العرب، ويصبح اسمه منير.

تبدأ هنا أحداث قصة جديدة في إسبانيا بطلتها كنزاً، شقيقة عز العرب.

تحب كنزا الرقص على أنغام الموسيقا الشرقية. ترقص في حفلات يقيمها الجيران للترويح عن النفس. «كان بإمكانها أن تتحرف الرقص، ولكن الفتاة التي ترقص في هذا المجتمع لتكتسب رزقها عرضة للطعن بأخلاقها».

كانت كنزاً موعودة بالزواج من ابن عمها نور الدين، ولكنه مات غرقاً في رحلة بحرية على متن قارب من قوارب «العاافية». لم يعد أمامها الآن سوى الرحيل لأن الأمور تتفاقم وجميع المنافذ موصدة على حد تعبيرها.

تصل إلى برشلونة بعد انتظار دام ثلاثة شهور. تتکيف بسرعة في المجتمع الجديد لأنها تتكلم اللغة الإسبانية. لم تنشأ منذ البداية أن تعيش عالة على ميعيل، فراحت تفتش عن عمل في المجال الاجتماعي، وبعد شهر من البحث عثرت على وظيفة في الصليب الأحمر.

أما عز العرب فقد أرسله ميغيل إلى مدريد ليعمل في معرض اللوحات مكان الشخص الذي كان يعمل هناك، ولكن عز العرب كان يقضي وقته في السهرات ولا يستيقظ إلا متاخرًا. أفلق هذا الوضع ميغيل كثيراً وسبب له الإزعاج.

عملت كنزا في الصليب الأحمر، لكنها تلقت عرضًا من صديق زوجها للعمل راقصة في مطعم «زيت الزيتون»، فقبلت بالعرض لأنها كانت تعشق الرقص.

كان لا بد لكنزا من أن تغادر المغرب حتى تلتقي بناظم التركي الهارب من بلاده لأسباب سياسية كما يدعى، ولكن الحقيقة غير ذلك تماماً.

«كان ناظم فارع الطول، أسمر البشرة، صافي العينين، كثيف الشاربين». «كان يعمل نادلاً في مطعم «كتاب» حيث كانت كنزا تتناول طعامها من حين إلى آخر بصحبة صديقاتها في الصليب الأحمر». «ووَقَعَتْ كِنْزَةُ فِي سُحْرِ ابْسَامِهِ وَجَمَالِ عَيْنِيهِ».

حدث أول لقاء حقيقي بينهما في قرية صغيرة بالقرب من برشلونة. «أرادا أن يتعارفاً ويتجادداً أطراف الحديث دون استعجال ويشعرا أنهما يقضيان عطلة».

ذهبا إلى فندق صغير، ومارسا الحب «كالنهمين». لم تكن هذه العلاقة بالنسبة لKenza هي الأولى فقد كانت موعودة بالزواج من ابن عمها نور الدين، وكانت قبل زواجه منها قد مارست الحب معه سراً في الكوخ، وبعد موته ظلت ذكرى هذه العلاقة تؤرقها.

«كان لا بد لي أن أغادر بلدي وأهجر عائلتي وأصبح أولاً زوجة لشخصية جذابة، وأن يضعني القدر ثانياً في طريق ناظم الذي لم أعلم قط إن كان مهاجراً أم منفيًّا، إنما كان رجلاً حقيقياً، لكي أخرج من قصتي الحزينة وأعرف الحب، الحب الكبير، الحب الذي يقشعر منه البدن، الحب الذي يقلب الكيان، الحب الذي يجعلك شفافة، هشة، متأهبة لكل شيء. لم أكن أعرف من قبل تلك الحالة التي يتسلق فيها الجسد عندما يكون مرغوباً للغاية ومحبوباً للغاية إلى القمم فينظر إلى المدينة بشهية من يريد أن يجرب كل شيء، ويتجرجع كل شيء، ويحتضن كل شيء، ويعانق كل شيء».

وكذلك لم تكن هذه العلاقة بالنسبة لناظم هي الأولى منذ وصوله إلى إسبانيا. كانت العلاقة الأولى مع تركية، لكنها لم تعمد طويلاً. وكانت الثانية مع امرأة من كوبا، وكانت العلاقة معها جنسية بحثة. كان ناظم «يفتش عن امرأة ليست غريبة كثيراً عن ثقافته. كان يحتاج إلى أن يسمع اللغة التركية أو العربية على الأقل، وأن ينفعل بموسيقا بلده وأن يشاهده أحد انفعالاته وأفكاره. كانت هذه الأوصاف تتطبق على كنزا فهي عربية رغم

هيئتها التي توحى بأنها من جنوب أوروبا، حرة، جميلة، وخصوصاً أنها تقيم في إسبانيا بصورة قانونية. كان يأمل في سره الإلادة من وضع كِنزة لكي يسوّي وضعه الخاص، فلقد سُئم من حالي المخالفة للقانون، ولكن ناظم كان حذراً في هذا الموضوع. لم يكن يريد أن يظهر بمظهر الوصولي، أو بمظهر الرجل الذي يبحث عن مصلحته الذاتية دون أن يكون صادقاً».

دعاهما ناظم لقضاء ليلة ثانية في إحدى الفنادق. وبعد أن طارحها الغرام عرض عليها الزواج، لكنها لم تستعجل بالرد على طلبه. «لا شك أنها كانت تحس نحوه أيضاً بالعواطف، وربما بعاطفة الحب يد أنها كانت ما تزال في ريب من أمره. ماذا يفعل هذا الإنسان المثقف في برشلونة؟ لماذا غادر موطنه؟ يقول إن ذلك بسبب المشكلات السياسية، ولكن شيئاً لا تعرف كنهه يضايقها. سارت وفكيرها مشغول بتلك الليلة التي كانت من أجمل الليالي في حياتها».

اختفى ناظم فجأة فالشرطة الإسبانية تبحث عن الأشخاص غير النظاميين لترحيلهم إلى بلادهم. سُألت كِنزا عنه في مطعم «باب» الذي يعمل فيه فلم تجده. أعطاها أحدهم عنوانه فركبت سيارة أجرة وذهبت إلى العنوان. دخلت في زقاق مظلم ، وكان مدخل البناءة وسخاً. رأت شحاذًا مخموراً فأعطته مالاً «وسأله إن كان يعرف رجلاً تركياً طويلاً القامة، أسمه اللون، له شارب كثيف أسود.

- آه المغربي! إنه يسكن في الطابق الأخير في نهاية الممر، الباب الأحمر.

طرقت الباب وصاحت باسم ناظم عدة مرات. أصاحت بسمعها فلم تسمع من خلف الباب سوى صوت طفل. فطرقت الباب بقوة وهي تقول:

- افتح لي يا ناظم، أنا كِنزا. الأمر هام. سمعت طفلاً يبكي وسمعت صوت امرأة تقوم بإسكانه.

قالت كِنزا لنفسها: إن المعلومات التي بلغتها لا بد أن تكون خاطئة. لا يمكن لناظم أن يسكن في هذه البناءة المهجورة، إلا إذا كان متزوجاً ويعيش هنا مع عائلته. لامت نفسها في الحال على هذا التفكير، على أن كل شيء ممكن وطالما ردد ميغيل ذلك على مسامعها. دخل الشك الآن إلى أغوار سريرتها، تملكتها، أفلقتها، تلاعب بها، ألمها. ليس عليها الآن سوى أن تقوم بشيء واحد، وهو أن تعثر على ناظم وتطرح عليه السؤال بكل صراحة.

في اليوم التالي جاء ناظم إلى كنزا، ولكن الهموم كانت بادية على محياه». «جلسا في أحد المقاهي. ضمّها إلى صدره. شعرت كِنْزَة برغبة في البكاء فحدّسُها يقول لها: حذار! حذار! نهض ناظم ليذهب إلى المرحاض. لاحظت كِنْزَة أن محفظته قد سقطت على الأرض. تناولتها ووضعتها على الطاولة ثم حدقَت بنظرها فيها. لمعت في ذهنها فكرة مجونة: إن تفتحي هذه المحفظة فستكتشفِي أمراً هاماً. كان ذلك بمثابة إشعار من القدر. ييد أنها لم تجرؤ على لمسها، ولكن ناظم تأخر في العودة. مدت يدها بيضاء وفتحتها بإصبعها نصف فتحة. بانت منها صورة لـناظم وهو يطوق بذراعيه امرأة شابة سمراء اللون طويلة الشعر ويحف بها طفلان. إنها صورة عائلية، الصورة التقليدية التي يحتفظ بها الآباء في محفظاتهم. جرت الدموع على خديها كالنبع. أخيراً بان ناظم مبتسمًا ومستعداً لقضاء نهار جميل مع حبيبته. تمالكت كِنْزَة أعصابها. نهضت دون أن تنطق بكلمة، خرجت من المقهى، أوقفت سيارة أجرة واختفت عن الأنظار تاركة ناظم وحيداً على الرصيف».

ولم تكن نهاية عز العرب أقل مأساوية من نهاية شقيقته كنزا.

فقد عز العرب عمله لدى ميغيل، وانتهت بطاقة إقامته فأصبح مخالفًا للقانون، وقد يرحل إلى بلاده في أية لحظة. فقرر أن يقطع صلته بالجميع. أخذ يقضي وقته بصحبة عباس، وهو مغربي دخل إسبانيا متسللاً بعد أن فشل أكثر من مرة. وعباس هذا يكره الإسبانيين أشد الكره. يتاجر بالأشياء المقلدة أو المزورة، لكنه لا يتاجر بالمخدرات فهذا برأيه «عمل قذر». يبيع الهواتف النقالة ذات البطاقات الممنوعة المزورة، ويبيع بطاقات تشاهد بها جميع المحطات التلفزيونية في العالم، باختصار فهو يعمل في مجال القرصنة، ويساعده في ذلك فرد باكستاني خبير في هذا المجال. كان عباس يكلف عز العرب «يبيع بعض الساعات المقلدة أو أحياناً بعض علب الكبريت الممتثلة بأعواد الحشيشة». (...) باع عزو ذات يوم ساعة مزيفة من ماركة Cartier لأحد المارة فشكره باللغة العربية. وبعد برهة رجع إليه الرجل وسألَه إن كان لديه بعض الوقت لشرب فنجان من القهوة. قال له: إني غريب في هذه المدينة، لست سوى مسافر عابر. فهل تستطيع أن ترشدني إلى مسجد من مساجد الحي لكي أؤدي صلاة العشاء؟ أريد أن أصلِي فبدون الصلاة أكون شقياً.

لم يكن عزّو يعلم بوجود مسجد في الجوار. سأله الرجل: ألسنت إذاً من يصلون؟ أجاب عزّو بحركة من شفتيه تدل أن ليس من عادته الصلاة. فتابع الكلام: من المؤسف يا أخي أنك لا تتوجه إلى الله ولو مرة واحدة في اليوم. هل تعلم تمام العلم أنك تستطيع الجمع بين الصلوات الخمس اليومية في صلاة العشاء وتصليها بكل طمأنينة.

فهم عزّو على الفور أن هذا الرجل هو في الواقع داعية. فهو يستعمل الأسلوب نفسه، والخطاب ذاته اللذين كان يستعملهما ذاك الذي حاول في طنجة جره إلى حركة إسلامية. استمع إلى حديثه ولم يتصوره في مواقف مضحكة كما حدث له مع الداعية الذي قابله في طنجة. كان في المرة الأولى يملك القوة للوقوف في وجه هذا النوع من الخطاب السياسي الذي يرمي إلى التجنيد. أما الآن فهو يشعر بالتعب ويأمل على نحو غامض أن يتمكن من جني الفوائد بطريقة أو بأخرى من العروض التي لم يتوان الداعية في طرحها عليه.

- أتعلم يا أخي أننا هنا في بلد أجدادنا الذين قامت بطردهم إيزابيلا الكاثوليكية، بعد أن نصبوا المحارق التي أحرق فيها بعض رجالات الإيمان والمسلمين الذين ننحدر نحن منهم؟! كما أمرت بهدم أماكن العبادة، وأجبرت من لم يتمكن من الهروب على اعتناق الكاثوليكية، وحضرت الكتابة بالعربية ولبس الثياب التقليدية. كان ذلك منذ زمن طويل، منذ خمسة عشر سنة، ولكن الحرق لا يزال باقياً في القلوب، في قلب كل مسلم وكل عربي. لقد طرد الإسلام من هذا البلد، ويقع على كاهلنا إعادةه وإعادة فرض احترامه. لقد شعبنا إهانات، وكفانا هذه المذلة التي ضربها الغرب المسيحي على رقبتنا. انظر كيف يعامل أخوتنا في فلسطين، وكيف تساند أمريكا سياسة إسرائيل. انظر كيف يعامل المواطنين في بلداننا. يجب ألا تقف مكتوفي الأيدي، يجب أن ننشر الإسلام ونسمع صوت المسلمين. قل لي أنت، لقد درست في الجامعة ولست أمياً كمعظم إخوانك، أليس كذلك؟

- نعم، أحمل شهادة في الحقوق من جامعة الرباط.

- أدركت ذلك على الفور. كنت أعلم أنني بإزاره رجل مثقف يعقل الأمور. أحب أن أدعوك للانضمام إلينا من أجل صلاة العشاء. ليس اليوم بالتأكيد، ولكن إذا شئت يوماً بالمصادفة أن تقابل أبناء من بلدك، لا مهربي ولا حثالة في المجتمع، فتعال وشاهد ما نشيد وما نعد لمستقبل بلدنا.

أدرك عزو أنه أمام أحد الكذابين فسأله:

- هل أنت مغربي؟

- مثلك تماماً.

- لماذا إذاً تتحدث بلهجـة شرق أوسطية؟ كأنـي بك أحد الخليجـيين الذين يلقـون من على الشـاشة الصـغيرة دروسـاً في الأخـلاق.

- هذا فقط لأنـي تخرـجت في الجـامعة الوـهـابـية في جـدة.

- وهـابـي...أنت وهـابـي؟

- لـنـتفـقـ على لـقاءـ وـسـأـشـرـحـ لكـ ماـ هوـ مـذـهـبـ مـرـشدـناـ عبدـ الـوهـابـ الـذـيـ عـاـشـ فـيـ الـقـرـنـ الثـامـنـ عـشـرـ.

- أـعـرـفـهـ حـقـ المـعـرـفـةـ، وـلـاـ حـاجـةـ بـكـ لـأـنـ تـشـرـحـ لـيـ: إـنـهـ الـمـرـأـةـ الـمـتـخـفـيـةـ، الـمـحـجـبـةـ مـنـ رـأـسـهـ إـلـىـ قـدـمـيهـ، إـنـهـ الشـرـيـعـةـ مـكـانـ الـقـانـونـ وـالـقـوـانـينـ الـمـدـنـيـةـ...ـ فـيـهـ تـقطـعـ يـدـ السـارـقـ وـتـرـجمـ الزـانـيـةـ...

- لـيـسـ كـلـ هـذـهـ سـوـيـ أحـكـامـ مـسـبـقـةـ.ـ أـنـاـ بـاـنـتـظـارـكـ الـأـسـبـوعـ الـمـقـبـلـ فـيـ الـموـعـدـ نـفـسـهـ وـفـيـ الـمـقـهـىـ عـيـنـهـ.ـ إـلـيـكـ بـطـاقـةـ تـعـرـيـفـيـ مـعـ رـقـمـ هـاتـفـيـ الـجـوـالـ.ـ اـتـصـلـ بـيـ مـتـىـ شـئـتـ باـسـتـثـنـاءـ أـوـقـاتـ الـصـلـاـةـ بـالـطـبـعـ.ـ نـسـيـتـ أـنـ أـقـولـ لـكـ إـنـيـ أـدـعـيـ بـمـحـضـ الـمـصـادـفـةـ الـعـجـيـبـةـ عبدـ الـوهـابـ.

يـهـمـ عـزـ الـعـربـ بـمـعـادـرـةـ الـمـقـهـىـ،ـ فـتـحـصـلـ مـشـاجـرـةـ بـيـنـ مـهـاجـرـينـ اـثـنـيـنـ فـتـسـدـخـلـ الشـرـطـةـ وـتـعـقـلـ الـجـمـيعـ.ـ وـبـعـدـ التـفـتـيـشـ مـعـ عـزـ الـعـربـ يـتـبـيـنـ أـنـ بـطـاقـةـ إـقـامـتـهـ قدـ اـنـتـهـتـ صـلـاحـيـتـهـ،ـ كـمـاـ تـعـشـ الشـرـطـةـ مـعـهـ عـلـىـ عـلـبـ الـكـبـرـيـتـ الـمـحـشـوـةـ بـالـحـشـيشـ.

«ـ كـانـ عـلـىـ اـقـتـنـاعـ بـأـنـ قـدـرـهـ هوـ الـذـيـ قـادـهـ إـلـىـ هـذـاـ الـمـقـهـىـ وـإـلـىـ هـذـاـ الـاعـتـقـالـ.ـ كـانـ ثـمـةـ شـيـءـ وـاحـدـ لـمـ يـرـغـبـ بـهـ،ـ وـهـوـ أـنـ يـطـرـدـ إـلـىـ الـمـغـرـبـ.ـ لـاـ لـلـعـارـ،ـ لـاـ لـلـمـذـلةـ،ـ كـلـ شـيـءـ مـاـ عـدـاـ هـذـاـ.ـ نـعـمـ لـلـسـجـنـ وـلـكـنـ لـاـ لـلـرـكـلـةـ فـيـ الـمـؤـخـرـةـ الـتـيـ تـرـسلـهـ فـيـ غـمـضـةـ عـيـنـ إـلـىـ مـرـفـعـاتـ الـجـبـلـ الـقـدـيمـ فـيـ طـنـجـةـ.ـ لـقـدـ رـحـلـ حـتـىـ يـعـودـ أـمـيرـاـ وـلـيـسـ نـفـاـيـةـ يـلـقـيـ بـهـاـ إـسـپـانـيـوـنـ»ـ.

تبـدـدتـ أـحـلـامـ عـزـ الـعـربـ،ـ وـعـلـيـهـ الـآنـ أـنـ يـجـدـ مـخـرـجاـ لـورـطـتـهـ هـذـهـ.ـ اـقـتـيدـ إـلـىـ مـكـتبـ الشـرـطـةـ حـيـثـ بـاتـ لـيـلـتـهـ هـنـاكـ.ـ فـيـ صـبـاحـ الـيـوـمـ التـالـيـ يـطـلـبـ التـحدـثـ إـلـىـ

مسؤول من أصحاب الرتب العالية، ويعرض عليه أن يعمل مخبراً في الأوساط الإسلامية.

«ـ ما هي الأدلة التي تستطيع تقديمها لنا حتى نثق بك؟

ـ أخرج عزّو من جيبي بطاقة تعريف عبد الوهاب وأعطيه إياها.

ـ جاءني هذا الرجل ودعاني للانضمام إلى حركة المؤمنين المسلمين، وهي شبيهة بالرابطة الإسلامية في إسبانيا. يلقي خطابات عن الانتقام، وقد كلامني عن إيزابيلا الكاثوليكية وعن الأندلس وعن عودة الإسلام إلى الأرض المسيحية والكافرة. ضرب لي موعداً الأسبوع المقبل، فامتحنني فرصة».

وهكذا نجا عز العرب بجلده ولكنه خسر نفسه. «ـ ومن أجل تأمين غطاء له فقد عين في وظيفة بنصف دوام في الدائرة القانونية في مصرف كبير. لم يكن أحد يعلم ما يفعل خارج أوقات العمل».

غاب عز العرب عدة أيام دون أن يعرف أحد عنه شيئاً. قام عميله بزيارة له في منزله. «ـ طرق الشرطي الباب مراراً ولكن الباب لم يفتح فاستدعي تعزيزات لتحطيم الباب. وجد عزّو على الأرض مذبوحاً ورأسه في بركة من الدماء. ذبحه الإخوان كما يذبح الخروف في عيد الأضحى».

وهكذا أسدل الستار على حياة عز العرب الذي كان يعتقد أنه برحيله عن بلاده سيحقق أحالمه بالمجد والمال، فإذا به ينحدر نحو الهاوية، وينتهي نهاية فاجعة.

لا نستطيع أن نفي الرواية حقها في هذه العجالة بسبب تعدد شخصياتها وكثرة أحداثها.

ينتقد الكاتب كعادته الوضع الاجتماعي والسياسي في المغرب الذي يدفع بشبابه إلى الرحيل. كما ينتقد بشدة الأوساط الدينية المتشددة التي تحاول أن تجر الشباب اليائس إلى قضايا مريبة، غالباً ما تفلح في مسعها بسبب من الفساد المستشري في طبقات المجتمع.

طاهر بن جلون

ولد طاهر بن جلون في مدينة فاس سنة 1944. حصل على جائزة Goncourt عام 1987

عن روايته «الليلة المقدسة».

و- متابعات

عدنان محمود محمد

ميرنا أوغلانيان

الجوائز الأدبية

المرصد الأدبي



أجوائز الأدب

جوائز كزح المطر

ت. عدنان محمود محمد

لم يحتفظ التاريخ بأعمال الأخوين غونكور Les frères Goncourt، بل حفظ اسمهما فقط، ذلك الاسم الذي غدا اسمَ أهم جائزة أدبية فرنسية. فقد احتفل في عام 2003 بذكرها المئوية الأولى. أما عام 2004، فكان عام الذكرى المئوية الأولى لجائزة فيمينا Femina. خلال قرن من الزمن، ظهر نحو 1500 جائزة ومسابقة، شملت كلَّ ما ظهر في فرنسا من الأجناس الأدبية وفروعها.

منة عام وجائزة غونكور بصحة جيدة:

احتفل بالذكرى المئوية الأولى لجائزة غونكور في عام 2003. ومن سخرية القدر أن أعمال الكاتبَيْن اللذين حملت الجائزة اسمَهُما شبُهُ منسيةِ اليوم. ومع ذلك، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كان جول وإدمون أويو دو غونكور Jules et Edmond Hout de Goncourt، محرَّكَيْن هامِيْن للحياة الأدبية الباريسية التي انتقداها في يوميات مكتوبة بخط اليد. لقد عاشر الأَخوان، وهما سليلاً أسرة موسرة من اللورين، كبارَ كتاب عصرهما في عشاءات مانيي Magny الشهيرة (وهو اسم مطعمٍ باريسِي شهير كان في الدائرة السادسة)، التي كانت تجمع بين جورج ساند Georg Sand وسانت بوف Flaubert وفلوبير Sainte-Beuve.

واصل إدمون إصدار اليوميات بعد وفاة جول عام 1870. وفي عام 1984، حول غرفة أخيه المتوفى في بيته في أوتوي، وفي تلك الفسحة التي أطلق عليها اسمًا جديداً هو

«السلفية» أخذ يستقبل أيام الآحاد أعضاء جمعية الآداب الجميلة: من دوديه Daudet إلى زولا Zola أو بيير لوتي Pierre Lotti، الذين كانوا يأتون للمشاركة في «دردشة» أدبية. وقد اعترف إدمون في يومياته بأن «فكرة كل اللحظات تتملّكه» وكذلك «فكرة الدفاع عن اسم غونكور ضد النسيان، بكل البقاءات: البقاء بوساطة الأعمال، والبقاء بوساطة المبرّات».؟ لدى وفاته في عام 1896، كُلف منفذ وصيته ألفونس دوديه بتشكيل «جمعية أدبية دائمة تم تأسيسها، طوال حياتنا كرجل أدب، وكانت تلك فكرتي وفكرة أخي، والغاية منها إيجاد جائزة مقدارها 5000 فرنك تُخصص لعمل نثري متخيّل يصدر خلال السنة، وبدخل سنوي قدره 6000 فرنك لصالح كل عضوٍ من أعضاء الجمعية».

مضى وقتٌ قبل أن ترى الجمعية الأدبية النور، ذلك لأن بعض أفراد أسرة الأخوين غونكور بدؤوا معركةً قانونية شرسة، إذ استشاطوا غيظاً وهم يرون ثروةً تضيع منهم. ومع ذلك، فقد ولدت الجمعية وسميت: أكاديمية غونكور. وتسخر تلك التسمية من الأكاديمية الفرنسية التي لطالما سخر منها الأخوان غونكور في حياتهما، وكذلك فعل أصدقاؤهما الذين أخذوا عليها أنها أغلقت أبوابها في وجه كتابٍ من أمثال بليزاك Balzac أو فلوبير أو زولا. منحت أول جائزة غونكور في 21 كانون الأول عام 1903، ولم تلق صدىً كبيراً في الصحافة. إذ لم يحضر سوى ثلاثة صحفيين في مطعم شامبو Champeaux حيث اجتمع تسعةً من أعضاء أول أكاديمية غونكور العشرة، من بينهم جوريں - كارل وي Zimmerman، وأوكتاف ميربو Octave Mirbeau Joris- Karl Huysmans صار العشرات ينتظرون صدور النتائج في مطعم دوران Drouant الباريسي (منذ عام 1914).

جوائز كرد فعل:

إذا كانت جائزة غونكور قد أقرت كرد فعل على الأكاديمية الفرنسية التي وصفت بأنها تقليدية جداً وامتالية، فإن جائزة غونكور نفسها قد تسبّبت بإقرار جوائز أخرى يشغل بعضها اليوم مكانةً تساويها أهميةً في المشهد الأدبي.

تلك هي حال جائزة فيمينا التي أوجدها في عام 1904 اثنان وعشرون من المشاركات في مجلة «الحياة السعيدة La vie heureuse» بمبادرة من الكاتبة آنا نواي

Anna Noailles، وكان هدفها: «جعل علاقات الزماله بين نساء الأدبوثيقة أكثر». لذا كانت لجنة التحكيم نسويةً حصراً. رد فعل جميل على كره أصحاب جائزة غونكور للنساء. ألم يكتب إدمون غونكور في مذكرة، وهو الذي لم يكن ليقبل أية امرأة في «سقيفته»: «إنهن يعطلن التباحث، فهن يُشنن من الضجيج أكثر مما يُشرن من أفكار»؟ من الطبيعي ألا تحوي أول أكاديمية للغونكور أية امرأة، في حين أن رئيستها اليوم هي الكاتبة إدموند شارل - Edmonde Charles-Roux.

كذلك وُجدت جائزة رونودو Renaudot كرد فعل على الغونكور. وأخذت على عاتقها تصحيح الظلم الذي مارسته جائزة الغونكور، لذا منحت في اليوم نفسه وفي المكان نفسه، مطعم دوران. ففي هذا المكان، وفي عام 1925، وبينما كان بعض الصحفيين - النقاد الأدبيين ينتظرون نتائج المداولات، قرروا إطلاق هذه الجائزة «المضادة للغونكور». وحملت اسم تيوفراست رونودو Théophraste Renaudot، وكان طبيب لويس الثالث عشر وصديق ريشليو، وهو مؤسس أول مجلة فرنسية سماها: غازيت دو فرانس Gazette de France.

تكرّر السيناريyo نفسه في عام 1930، عندما ملّ بعض الصحفيين من انتظار نتائج الفيمينا فقرروا إيجاد جائزة جديدة لتسوّج أحد زملائهم. إذ وجدوا أنفسهم في «دائرة المتألفين» التي منحت اسمها للجائزة الجديدة طبعاً. وهذه الجائزة تُمنح اليوم في مطعم لاسير Lasserre، بعد أن تُعلن نتائج الغونكور.

وفي عام 1958، ولدت جائزة ميديتشي Médicis التي آلت على نفسها أن تكافىء الأعمال التي تأتي بـ«أسلوب ونفحة جديدين»، وقد أنشأها كلٌّ من غالا باريزان Gala وجان - بول جيرودو Jean-paul Giraoudoux Barbian وجان بول جيرودو Jean-paul Giraoudoux اللذين أرادا أن يوجدا جائزة «ليست كالجوائز الأخرى»، وقد منحت في الوقت نفسه الذي منحت فيه جائزة فيمينا، في فندق كرييون Crillon. ومنذ عام 1970، صارت تُمنح لفئة «الأدب الأجنبي»، ومنذ عام 1985، صارت تُمنح لفئة «المحاولات».

جوائز أخرى كثيرة رأت النور، وكان الهدف منها «القضاء على موضة» الجوائز القديمة وخلعها عن عرشها.

يمكنا أن نذكر من أحدثها جائزة فلور Flore (التي تحمل اسم المقهى الشهير الموجود في سان - جرمان دي بري Saint-Germain des prés). وقد وُجِدت في عام 1994 بمبادرة من الكاتب فريديريك بيغيدير Frédéric Beigbeder، والغاية منها «مكافأة الكاتب ذي الموهبة الراودة»، الواقع والمحرض. ولقد ميّزت هذه الجائزة الكاتب ميشيل أوبلييك Michel Houellebecq في عام 1996 عن روايته حس المعركة Le sens du combat .Particules élémentaires

في الخارج أيضاً:

أحدثت جائزة بوليتزر Pulitzer منذ عام 1917، لُمْنَح في عدة مجالات صحفية وفنية، إلا أنها لم تُمنح للرواية إلا منذ عام 1918. وهي اليوم الجائزة الأمريكية الأكثر شهرة في العالم. وقد كافأت أعمال إديث وارتون Edith Wharton وجون شتيانبك Ernest Hemingway وإرنست همنغواي John Sterinbeck نالـت أيضاً جائزة نوبل للآداب. لقد عتمت شهرتها على National book award، الجائزة الأدبية الأمريكية الهامة الأخرى التي كانت قد منحت لكلٍّ من وليم فوكنر William Faulkner وسول بيلو Saul Bellow وفيليب روث Philip Roth وجون إفرينج Tom Wolfe وتوم وولف Johan Ivrind.

للبريطانيـن جائزـتهم أيضـاً، الـ Booker Prize (الـ التي أـعيدت تـسمـيتها منـذ عام 2002 لـتصـبح مـان بوـكر بـرايس Man Booker prize). ولـقد وـجـدت هـذهـ الجـائـزةـ بـمبـادـرةـ منـ النـاـشـرـ تـومـ ماـشـيرـ Tom Mascheirـ الذيـ أـرادـهاـ أنـ تكونـ مـعـادـلةـ لـجائـزةـ غـونـكـورـ الفـرنـسـيـةـ. وـهيـ تـتوـجـ كلـ عـامـ عمـلاـ تخـيلـياـ لأـحدـ قـاطـنـيـ إـحدـىـ دـوـلـ الـكـوـمـوـنـوـلـثـ، منـ جـنـوبـ إـفـرـيـقـيـةـ، منـ الـبـاـكـسـتـانـ أوـ منـ إـيـرـلـنـدـ، بـشـرـطـ أـنـ يـكـونـ كـاتـبـهـ قـدـ نـسـرـ فيـ بـرـيـطـانـيـاـ. وـمـنـ بـيـنـ الـذـيـنـ نـالـواـ هـذـهـ الـجـائـزةـ: فـ. سـ. نـالـبـولـ V.S.Nalpaulـ وـنـادـينـ غـورـديـمـ Salman Rushdieـ وـسـلـمـانـ رـشـدـيـ Nadine Gordimerـ.

وُجِدت جائزة الغونكور الإيدالية منذ عام 1947، السترি�غا Strega، وقد حصل عليها سيزار بافيز Cesar Pavese وألبرتو مورافيا Alberto Moravia وإلزا مورانتي Elsa Morante (التي نالت أيضًا جائزة ميديتشي) ودينو بوتزاتي Dino Bozzati. أما في إسبانيا وفي ألمانيا، فإن جائزتي سيرفانتس Cervantès وجورج بوختر برايس Georg-Buchner-Preis، لا تُمنحان للكتاب الذي يصدر خلال السنة، بل لمجموع أعمال الكاتب. وكان خورخي لويس بورخس Jorge Luis Borges وكارلوس فوينتس Carlos Fuentes وماريو فارغاس إيوسا Mario Vargas Llosa من بين من نالوا جائزة سيرفانتس. كما حصل على جائزة جورج بوختر برايس كلٌّ من هاينريش بيل Heinrich Bil وتماس بيرنهارد Thomas Bernhard وإفريدي يلينيك Elfriede Jelinek (وقد نالت جائزة نobel للآداب لعام 2004).

يُيد أن أهم جائزة على الإطلاق هي بلا شك جائزة نobel للآداب التي لا تُمنح لكتاب، بل لمجموع أعمال كاتبٍ ما مهما كانت جنسيته ولغته. وقيمة الجائزة عشرة ملايين كورون (أي ما يعادل 1.1 مليون يورو)، وتُمنح في الأسبوع الأول من شهر تشرين الأول من كل عام. وقد حصل الكاتب الفرنسي رينيه سولي بروdom René Sully Prudhomme على أول جائزة نobel للآداب، وكان ذلك في عام 1901. كما حصل على هذه الجائزة العظيم فيما بعد عدد كبير من مواطنه من أمثال: فريديريك ميستral Frédéric Mistral عام 1904، ورومأن رولان Romain Rolland عام 1915، وأنطول فرانس Anatole France عام 1921، وهنري برغسون Henri Bergson عام 1927، وروجييه مارتان دو غار Roger Martin du Gard عام 1937، وأندرية جيد André Gide عام 1947، وفرانسوا مورياك FranÇois Mauriac عام 1952، وألبير كامو Albert Camus عام 1957، وسان جون بيرس Saint-John Perse عام 1960، وجان بول سارتر Jean-Paul Sartre عام 1964، وكلود سيمون Claude Simon عام 1985.

كتابات ومكافآت

في عام 1951، رفض جوليان غراك Julien Gracq جائزة الغونكور، أما جان بول سارتر فقد رفض جائزة نوبل التي منحت له في عام 1964. ولكن بصورة عامة، لا يدير الكتاب ظهورهم لمثل هذه الجوائز التي تحمل إليهم الاعتراف والشهرة، ولا ريب في أنها جلبت الثروة لبعضهم. وإذا كان بعض الأعمال قد أصبح كلاسيكيًا، فإن بعضها الآخر قد سقط في النسيان.

جوائز ذهبية:

تبلغ قيمة جائزة غونكور عشرة (يورو) فقط، وكأساً من النبيذ الأبيض يومياً لمدة عام، بينما تبلغ قيمة جائزة فلور (6000 يورو). حتى لو كان الحائز على جائزة الأكاديمية الفرنسية الكبرى للرواية يحصل على 7500 يورو، والحاائز على جائزة كانون الأول يحصل على ما مجموعه (3000 يورو)، فإن بقية الجوائز الهامة قليلة العائد المادي أو معدهاته. لكنها ذات أهمية إعلامية كبيرة، الأمر الذي لا يمكن إغفاله. لأن الأشرطة الملونة التي تحيط بالكتب منوهةً بتميزها تمنحها قيمةً أكيدة عند الجمهور. فالحاائز على جائزة غونكور يمكنه أن يأمل ببيع من 200000 إلى 300000 نسخة وسطياً. ونحو 140000 نسخة للحاائز على جائزة فيمينا، و90000 نسخة لجائزة رونودو، و150000 نسخة لجائزة المتحدين، و85000 نسخة لجائزة ميديتيشي.

وعندما نعلم أنه من بين الـ 600 رواية التي تظهر في بداية كل موسم، في شهر أيلول، نحو عشرين منها فقط تبلغ مبيعاتها 50000 نسخة، يمكننا تقدير التأثير الهائل للجائزة الأدبية على المبيعات. وبما أن المؤلف يحصل على ما نسبته 10% من قيمة كل نسخة مبيعة، فإن الكاتب الحاصل على جائزة، حتى وإن لم يصل اسمه أو عمله للأجيال اللاحقة، فإنه على الأقل يعزى نفسه بجمع ثروة صغيرة.

حاصلون على الجوائز من أجل الأجيال اللاحقة:

من يذكرون جون - أنطوان نو John-Antoine Nau؟ ليسوا كثراً. كان اسمه الحقيقي أوجييه توركيه Eugène Torquet، ومع ذلك كان أول من نال جائزة غونكور عام 1903. عن روايته قوة معادية Force ennemie. وإن لم يكن هذا الكتاب علامة في التاريخ الأدبي، فإن غيره ممن نالوا الجوائز قد عرفوا حياةً ممتعة.

وتلك حال مارسيل بروست Marcel Proust الذي نال جائزة غونكور عن روايته ظل الفتيات المُزهِرات L'ombre des jeunes filles en fleurs عام 1919. كما نال أندريله مالرو André Malraux هذه الجائزة عام 1933 عن رواية الظرف الإنساني La condition humaine، وسيمون دوبوفار Simone de Beauvoir عن روايتها المانداران Les Mandarins، عام 1954، ورومان غراري Romain Gray عن رواية جذور السماء Les racines du ciel، عام 1966، كما حصل هذا الكاتب نفسه على جائزة غونكور مرةً ثانيةً في عام 1975 عن رواية الحياة أمام النفس La vie devant soi، تحت اسم إميل آجار Emile Ajar، الأمر الذي سبّب فضيحةً آنذاك. كما نالت مارغريت دوراس Marguerite Duras الجائزة عام 1984 عن رواية العاشق L'amant.

وقد نال جائزةَ فيمينا كلُّ من: جورج برنانوس Georges Bernanos عام 1929 عن رواية الفرح La joie، وأنطوان دو سان إيكزوبيري- Antioine de saint-Exupéry عن رواية الطيران ليلاً Vol de nuit، عام 1931، ومارغريت يورسنار Marguerite Yourcenar عن رواية العمل في الظلام L'oeuvre au noir، عام 1968. أما جائزة روندو فقد منحت لمارسيل إيميه Marcel Aymé عن رواية طاولة النافقين La table aux crevés، عام 1929، ولوي - فردينان سيلين- Louis-Ferdinand Clésio عن رواية الضبط Le process-verbal، عام 1963، وجورج بيريك Georges Orec عن رواية الأشياء Les Choses، عام 1965. كما نال هذا

الكاتب نفسه جائزة ميديتشي عام 1978 عن رواية الحياة طريقة استخدام *La vie mode d'employ*. أما لجنة تحكيم جائزة المتحدين فقد ضربت ضربةً قويةً عندما منحت أول جائزة لها لأندريله مالرو عن رواية الطريق الملكي *La voie royale*, عام 1930.

رؤوس عنيدة:

لم يكن جان - بول سارتر وجولييان غراك الكاتبين الوحدين اللذين رفضا الجائزة. وإن كان هذا الموقف الذي اتخذه قد سلط الأضواء عليهم، رغمًا عنهم، وأأسهم في شهرتهما. ففي عام 1968 رفض بوريس باسترناك Boris Pasternak جائزة نوبل بضغطٍ من الحكومة السوفيتية ذلك لأن الجائزة منحت إليه لمواقفه المتمردة بالتحديد. وفي عام 1965 رفض هنري ميشو Henri Michaux الجائزة الوطنية الكبرى للآداب، كما رفض ميشيل ليبريس Michel Leiris الجائزة نفسها عام 1980.

■.(عن ملف صادر تحت العنوان نفسه عن الموسوعة الإلكترونية الفرنسية: Webencyclo)

المرصد الأدبي

ميرنا أوغلانيان

* قرر مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة بالتعاون مع مركز الدراسات متعددة الموضوعات للأنديان التوحيدية (سيسمور) بجامعة دوشيشا في كيوتو باليابان إصدار دورية علمية محكمة هي «دراسات يابانية وشرقية». وقد صدر العدد الأول من هذه الدورية في تموز 2007، وضم مجموعة من الموضوعات القيمة منها:

- التسامح في المجتمع الياباني المعاصر وأثره في اختفاء ظاهرة الإرهاب - المسيحية والإسلام نموذجاً - سمير عبد الحميد نوح.

- اتجاهات الدراسات الباحثية اليابانية - جامعة دوشيشا نموذجاً - كو إتشي موري.

- المشترك بين أديان الوحي في كتابات المستشرقين - د. أحمد هويدى.

- المرئي واللامرئي في الصراع الإسرائيلي الفلسطيني - إيلان بايه.

* صدر عن مركز الملك فيصل للدراسات الإسلامية كتاب «تناكا ابيه» رائد الدراسات الإسلامية في اليابان. وشارك في تحرير الكتاب نخبة من أساتذة جامعة تاكاشوك بطوكيو، وقام بنقل الكتاب إلى اللغة العربية سمير عبد الحميد نوح وسارة تاكاهاشي.

* نظم قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة حفل توقيع لثلاثة كتب مترجمة عن العربية هي: 1 - متون الأهرام - تأليف جمال الغيطاني - ترجمة همفري ديفيز.

2 - متألهة مريم - تأليف منصورة عز الدين - ترجمة بول ستاركى.

3 - لصوص متقاعدةن - تأليف حمدي أبو جليل - ترجمة مارلين بوث.

وتقوم الجامعة الأمريكية بترجمة عدد لا يأس به من الكتب العربية سنويًا، وقد بدأت مشروعها هذا بترجمة أعمال نجيب محفوظ ثم تبعه باقي الأدباء. وتقوم الجامعة أيضًا بإصدار كتب مترجمة عن لغات أخرى، وتناشد في هذا الإطار دور النشر حول العالم لتبني هذا المشروع وترجمة عدد أكبر من الكتب لا سيما العربية منها، فهناك أعمال عربية رائعة تستحق الترجمة والنشر. وضمن إطار حملة التسويق والتوزيع للكتب المترجمة ينظم قسم النشر بالجامعة معرضين كل عام أحدهما في الربيع والآخر في الخريف، وتختضع الكتب خلال المعارض لحسومات تتراوح بين 10 و80%.

* صدر عن مكتبة دار الزمان للنشر والتوزيع كتاب الإسلام باللغة الإنكليزية (AL ISLAM) الذي يقع في 195 صفحة. يعتبر هذا الكتاب تعريفاً عاماً بالدين الإسلامي باللغة الإنكليزية، وهو من إعداد الداعية الإسلامي المعروف محمد عباس نديم؛ الذي أراد أن يبين هذا الكتاب تعاليم الدين الإسلامي لكل من يرغب بالتعرف على هذا الدين، وتقف اللغة عائقاً أمامه.

* تصدر الجمعية الدولية للمترجمين العرب بالتعاون مع دار «غارانت» البلجيكية للنشر سلسلة من المطبوعات كنوع من التواصل، ونشر الثقافات، وتجاوز مشكلة اللغة. وقد صدر حتى الآن من هذه السلسلة باللغة الإنكليزية: (What Everyone should know about the Quraan) تأليف الدكتور أحمد عبد الفتاح الليبي. يعالج هذا الكتاب عدداً من القضايا المهمة للراغبين بدراسة القرآن الكريم دراسة علمية سليمة، وهو يعد مقدمة علمية جيدة لا تفترض وجود معلومات مسبقة بالقرآن سواء على صعيد اللغة أو التاريخ، ويعمل على تعميق الفهم الصحيح للقرآن من مختلف الجوانب. يبقى الجانب الأكثرفائدة في هذا الكتاب هو احتواه باب الحواشى والمراجع فيه على مجموعة كبيرة من المراجع والكتب المتخصصة باللغتين العربية والإنكليزية. يقع الكتاب في 122 صفحة.

كما صدر كتاب (Arabesques, Selections of Biography and poetry from Classical Arabic Literature) لإبراهيم المميز. يحتوي الكتاب على سير أربعة شعراء هم امرؤ القيس وعنترة بن شداد وأبو العلاء المعربي وأبو الطيب المتنبي، إضافة إلى ترجمة إنكليزية متقنة لمختارات من أشعارهم الخالدة، يقع الكتاب في 140 صفحة.

كما صدر كتاب (Textbook on Translation. Theoretical and Practical implementations) للدكتور سعيد شياب. ويعتبر هذا الكتاب مرجعاً تخصصياً هاماً للعاملين في حقل الترجمة لمعالجته أهم الجوانب النظرية والتطبيقية لعالم الترجمة. يقع الكتاب في 191 صفحة.

وصدر أيضاً كتاب (Studies in modern Arabic literature) لفاروق مواسي. ويضم هذا الكتاب دراسات أدبية ونقدية معمقة للأدب العربي الحديث، حيث تناول «القدس في الشعر الفلسطيني الحديث» و«صورة اليهودي في الشعر العربي في فلسطين المحتلة منذ 1948» و«مظاهر الخوف في نصوص طه محمد علي» و«اللغة في أدب الأطفال» إضافة إلى بعض الدراسات الأخرى التي طرحتها الكتاب بأسلوب مميز. ■

النص واللغة

مدير التحرير

إذا كان النص كائناً حياً كما تقول معظم نظريات النقد الحديث بدءاً من نظرية الشكل العضوي في الرومانسية إلى ما جاء بعدها من نظريات تفرّعت عنها أو خالفتها فهذا يعني أن للنص شخصية مستقلة عن سواه من النصوص وإن كان المؤلف واحداً، وتتجلى هذه الخصوصية في حركة الإيقاع النصي التي تبعث الحيوية والحركة في جوهر النص ومزاجه ومفرداته وتعابيره وصوره والعلاقات التي تنظم بنيته الفنية، وهي شبيهة بحركة الدماء في الجسم وحركة النسغ في الشجر، وهذا يعني أنَّ النص يولد في بيئته نصية محددة، ويتشكل من مورثات نصية، فهو متصل بها من حيث القواسم المشتركة والهيئة العامة، وإن كان ذلك لا يمنع أبداً أن يكون لهذا النص خصوصية بين أقرانه النصية التي ولدت ضمن هذا المناخ اللغوي، فالكائنات الحية تنتمي إلى أجناس، ولكن مفردات الجنس الواحد بدءاً من الإنسان إلى الحيوان والنبات تختلف بين بيئتين وأخري، صحيح أن المرأة تلد، ولكنها تلد ذكوراً وإناثاً، وتلد أصحاباً وضفاءً.

وهكذا، ومن هنا كان للظروف المكانية المختلفة حضور وفاعلية في طبيعة الإنتاج ونوعيته، وإذا وضعنا في الحسبان أنَّ النصوص الأدبية تتوالد ضمن اللغة فإننا نستطيع أن ندعّي بأن اللغة رحم خصب للإنتاج المتنوع والمختلف.

اللغة مرآة النص، والنص مرآة اللغة، وبخاصة في الحالات الإبداعية المتنوعة، وليس صحيحاً أبداً أن اللغة وسيلة للتعبير، والحال بين اللغة والنص كالحال بين الذكر والأثر، فالعشق فيما بينهما سابق على عملية الإنجاح، وإذا كانت عملية الإنجاح قد تتمَّ بين أيِّ ذكر وأثرٍ سليمين فإنَّ حالة العشق مرهونة بين طرفين محددين، ولا يجوز استبدال أحدهما بأخر، ومن هنا كان بين اللغة والنص حالة عشيقية شبيهة وروحية.. لنقل حالة جذب دائمة، لأنَّ التشوقي حادث فيما بينهما، ومن هنا كانت اللغة مرآة النص، وكان النص مرآة اللغة، فاللغة تنتج النص، والنص يحافظ على اللغة ويتطورها، وهناك أدباء وشعراء كان فيما بينهم وبين اللغة عشق عنيف، فالمتبني مثلاً كان يلعب باللغة ويلاعبها، وهي طيعة بين يديه، وكان أحمد فارس الشدياق يتعامل مع اللغة ضمن حالة عشيقية غريبة، ورولان بارت فارس النص في العصر الحديث ليس غريباً عن هذه الحالة.

إنَّ حالات التشابه في النصوص لا تلغي حالات الاختلاف فيها، فنحن نعرف أنَّ كثيراً من النصوص في الأدب العالمية تتتشابه في موضوعاتها أو صورها أو مفرداتها، ولكنها تختلف في البناء وال العلاقات النصية التي تمنحها هذه اللغة أو تلك.. إنَّ النصوص كالقطعان والأشجار والنباتات لا ترتوي من ينابيع واحدة، ولنأخذ على سبيل ذلك شخصية البخيل في الأدب، فالبخل صفة إنسانية عامة قد يتصرف بها أيُّ إنسان في أيِّ مكان من العالم، وهنا تتلاقى هذه الصفة بين بخلاء الجاحظ وبخيلاً مولير (هارباغون) وبخيلاً مارون النقاش (قراد) الذي اقتبسه من بخيل مولير، ولكنَّ هدف الجاحظ من نصوصه غير الهدف الذي انطلق منه مولير لوصف بخيله، ومع أنَّ النقاش حاول أن يترسم خطأ مولير في مسرحيته إلا أنَّ شخصية قراد مختلفة عن شخصية (هارباغون) التي وضعها النقاش في بيئة يدوية مختلفة، فالبيئة النصية مختلفة هنا وهناك، وليس ذلك وحسب، وإنما نجد أيضاً أنَّ الجاحظ قد قدم نصوصه ضمن النشر في حين أنَّ مولير قد قدم نصَّه ضمن

الكوميديا المعروفة، وهكذا كان الاختلاف ضمن التشابه، فضلاً عن اختلاف اللغة، وهذا ما ينسحب على صورة الكرم عند حاتم الطائي، وصورة الحب عند العشاق الشهيرين في العالم بداعٍ من مجنون ليلي إلى جميل بشينة وكثير عزة وروميو وجولييت ومجنون إلسا، كما ينسحب ذلك على صورة الحاكم المستبد في نيرون والحجاج وسواهما، وهكذا يفيض النصُّ الشري من خلال اللغة، ويتمدد ويتسع، ويكون لهذا النوع من النصوص سلطة نافذة وفاعلة، ولكنها لا تتعدي حدود سلطان اللغة، وهي تشبه الملوك والقادة والأمراء حين يكون لكلِّ منهم حدود، فإذا فاض النصُّ واتسع وتجاوز هذه الحدود المحلية المرسومة فهذا يعود إلى شهرته ضمن هذه اللغة أولاً وأخيراً.

للنص سلطة في لغته، فالمكان الذي يجول ويصلو فيه النص هو حدود اللغة التي ولد وترعرع فيها، وهو قادر على التأثير والحركة حين يكون في هذا المجال، فإذا انتقل إلى لغة أخرى ضعف قليلاً أو كثيراً، وبخاصة إذا كان هذا النص ثرياً، وإذا كان النص شعرياً فإنَّ خسارته فادحة، وهو يخسر كثيراً من سلطته حينذاك، بل تتواءعه سلطات أخرى، ويقبض عليه المترجمون ليحوّلوه إلى كائن آخر، وبخاصة إذا ترجم هذا النص شعرياً، ولنأخذ على سبيل المثال قصيدة «البحيرة» للامارتيني التي ترجمت غير مرة شعراً ونشرأ باللغة العربية، فقد اعتدى المترجمون على أسلوب لامارتين وفتكتوا بصفات حبيبه، بل حولوا صورتها إلى صور لحبيباتهم أو حبيبات أسلافهم من الشعراء، وهذا ما فعله الشاعر القدير نقولا فياض مثلاً، فأنا أشتئم من قصيده رائحة ولادة بنت المستكفي في نونية ابن زيدون، لأن الإيقاع الجديد الذي بُنيت عليه قصيدة فياض تداخل مع النونية أكثر مما تداخل مع قصيدة البحيرة، ومن هنا يمكن أن نفهم كيف وصل النص في عصر البنية الشكلانية إلى أعلى درجات من درجات السلطة، فأصبح لغة خالصة بعد أن نحى المؤلف جانباً، وألغى صلات النص بما كان يدور حوله من صداقات تاريخية أو اجتماعية أو

أيديولوجية أو نفسية، وذهب أصحاب هذه النظرية إلى أن السياسة في النص نصية خالصة، ولذلك كانت المشكلة الكبرى في ترجمة النص من غير ينبعه ومراياه وبيئته، فإذا أخذنا الماء من ينبع محدد وأدخلنا عليه بعض التعديلات، أو أدخلناه في فضاءات غير فضائه تحول إلى ماء آخر، وأصبح ليس هو بعثاً لمبدأ التغيير، وهكذا حال ترجمة النصوص الخالدة من لغات ثانية لم تكتب بها، فلكلّ لغة خصوصية مختلفة ينبغي أن نحافظ على قسم كبير منها على الأقل. ■

الآداب العالمية - المدح / 133 / شتاء 2008

السنة الثالثة والثلاثون

المحتويات

ر.م	العنوان	اسم الكتاب	اسم المترجم	ص
1	الافتتاحية: تلك الفجوة!	رئيس التحرير	رئيـس التـحرـير	7

آ - الدراسات

13	د. نوفل ن يوسف	ميغانيل باختين	بصدد منهج علم الأدب	2
23	علي إبراهيم الأشقر	خوسيه أورتيغا إي غامبيت	الحب عند ستندال	3
59	د. بد الدين عامود	ل.س فيقوتسكي	الوعي بوصفه مشكلة علم نفس السلوك	4
83	-	د. عبد الغني بارة	الهيرمينوطيقا والترجمة	5
107	د. مصطفى بكور	د. سعيد نفيسى	في فلسفة التصوف الإيرلندي	6
115	-	د. ممدوح أبو الوى	علم الجمال عند النقد الروس	7

بـ-الشعر

131	عبد القادر عبد اللي	الشاعر التركي متين فندقجي	قصائد	8
139	سلام عبد	خوسيه آنخل بويسا	مختارات شعرية	9

جـ- المُعْرِفَة

147	حسام الدين خضور	غابرييل غارسيا ماركيز	مشاهدة المطر في غاليسيا	10
151	د. يوسف حطيني	كيت تشوبين	حسرة	11
155	شاغيك منجيكيان	هاكوب كابريليان	الرجل الذي يريد أن يسيطر على السماء الزرقاء	12

دـ- المُسْرِفَة

165	-	د. نبيل الحفار	برتولت بريخت في الذكرى العاشرة بعد المئة لمولده	13
203	-	د. عبده عبود	نحو استقبال عربي أفضل للأدب العالمي	14
211	د. نبيل الحفار	برتولت بريشت	عرس البرجوazi الصغير	15

هـ- كِتَاب

247	محمد عبد الكريم إبراهيم	طاهر بن جلون	الرحيل	16
-----	-------------------------	--------------	--------	----

وـ- جَائِزَاتٍ

265	-	عدنان محمود محمد	الجوائز الأدبية	17
273	-	ميرنا أوغلازيان	المرصد الأدبي	18

275	مدير التحرير	النافذة الأخيرة: النص واللغة	19
-----	--------------	---------------------------------	----

AL ADAB AL AL-ALAMIEAH
THE WORLD LETTERS
NO.133 WINTER - 2008
THIRTY THREE YEAR

CONTENTS

No	Title	Writer	Translator	P
1	That Gap	Editor in chief		7
A - Essays				
2	Towards literature methodology	Michael Bachtin	Dr. Nawfal Nayyouf	13
3	Love at standal's Literature	Jose Ortega y Gasset	Ali Ashkar	23
4	Consciousness as a problem of behaviour psychology	L.S. Fegotski	Dr. Bader Eddin Amoud	59
5	harmonics and Translation	Dr. Abdul Gani Bara	-	83
6	Iranin sufism	Dr.saeed Nafesi	Dr. Mustafa Bakkour	107
7	Aesthetics and Russian critics	Dr. Mamdouh Abo Luay	-	115
B - Poetry				
8	Poems	Matin Kandakj Turkey	Abdul Kader Abdelli	131
9	poetical selections	Jose Angel Boesa - Cuba	Salam Eid	139

C - Story

10	Seeing rain in Galesia	Gabriel Garcia Margues	Husam Eddin Khadour	147
11	Grief	Kate Chopin	Dr. Yousef Hetteni	151
12	The man who wants to control the blue sky	Hacoup Kaprelian	Shagek Manjelian	155

D - Theator

13	Berthold Brecht on his centennial	Dr. Nabeel Haffar		165
14	Towards better receiving of World Literature	Dr. Abdo Aboud		203

E - Book

16	The Departure	Taher Bin Jaloun	Mhd. Abdul Kareen Ibraheem	247

F - Follow - Ups

17	Literary awards	Adnan M.Muhammad		265
18	Literary obseratory	Mirna Oglanian		273
19	Text and Language	Excutive Editor		275

"The world letters" is a quarterly magazine issued every three months, interested in publishing translated creations like poems, stories, dramas ... etc
And also studies in literary criticism and scientific researches

**Arab writers union
Damascus – Mazzeh Autostrade
P.O. Box 3230
Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243
E-mail: unecriv@net.Sy
aru@net.sy
<http://www.aru-dam.org>
correspondences are to Editor in chief**

Annual subscriptions

Members of Arab Writers Union	250 S.P
Inside syria	individuals 300 S.P
	Establishment 900 S.P
Arab countries	individuals 600 S.P or 15 \$
	Establishment 2000 S.P or 25 \$
Other countries	individuals 900 S.P or 20 \$
	Establishment 2000 S.P or 40 \$
Formal establishments in Syria	200 S.P
Formal establishments in Arab countries	350 S.P or 20 \$
Formal establishments in other countries	500 S.P or 20 \$

The world letters

**Quarterly magazine issued by
Arab Writers
union - Damascus**

No. 131 Summer 2007 The Thirty Second year

General Manager
Prof. Husein Juma'a

Editor in Chief
Ghassan Kamel Wannous

Executive Editor
Dr. khalil Al Mousa

Editorial Board
- Marwan Haddad
- Wafa`a Shawkat
- Dr. Thaer Deeb
- Dr. Nabil Haffar
-Dr Shawkat Youssef

Artistic director
Assmaa Al Howrani

The World Letters

FOREIGN LITERATURE QUARTERLY

من ملفاتنا القادمة:

التناص والعتبات النصية
السرديات
الراوي
الادب المقارن
الترجمة الادبية
علم التأويل
تدخل الاجناس الادبية



السعر 80 ل.س

وفي البلاد العربية 150 ل.س أو ما يعادل

مطبعة اتحاد الكتاب العرب

دمشق